

عنوان

مجلة ثقافية شهرية





إهداء ٢٠٠٦

أمانة صان الكبرى
المملكة الأردنية الهاشمية

انتفالية لها نكهة النجار البقيع

كنت نتمنى أن نوقد الشمعة الرابعة عشرة لعمر هذا المنبر الثقافي الأردني والمدي العربي أقلاماً من الحجب التي تعيق الرؤية لحاضر أو مستقبل كان أمل وطموح أبنائه، ولكن "ما كل ما يتمنى المرء يدركه".

لوقد شمعة جديدة، والدعاء تخضب شرى هذا القطر أو ذاك، وحالات اليأس تكاد تعصف بما تبقى من أمل راود النفوس على امتداد وطننا العربي الكبير الذي كانت تحلم شعوبه بالوحدة الشاملة، ثم تنازلت بعد ذلك إلى تضامن لتكفي أقطاره برد التحية فيما بينها، إلى تنازل آخر بحيث لا تفضي العلاقات القطرية فيما بينها إلى الخصام والعداوة والتناحر والافتتال.

هل بقيت في الجمعية تنازلات أخرى أكثر وأقسى مرارة من تلك ؟..

هذه قضية لا نود الأسترسال في طرح تفاصيلها، ونترك ذلك للمباسبين وأصحاب القرار. فالحديث هنا، وهذا ما نهدف إليه يتمحور حول الشأن الثقافي الذي نتمنى أن يطل في منأى عن المسائل الشائكة تلك، والتي لم تفلح الأحزاب والقوى السياسية والفكرية في التصدي لانعكاساتها..

بعد أربعة عشر عاماً من عصر هذا المنبر الثقافي يملكنا شعور يصل حد اليقين بأن الثقافة القومية في خير وأن الاختلافات السياسية المحزنة التي أصابت مقتلًا في الجسد العربي ما زالت بعيدة جداً عن الأساس بتلك الشغافة أو التآشير في قدرتها على الصمود. فالوحدة الثقافية العربية غير قابلة للتمهيش أو الفرذمة، وستظل حاضراً ومستقبلاً من العناوين المضنية التي تؤكد أنها الجدار الأبد صلاية في مواجهة كل الانهيارات التي شهدتها امتنا على الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

الشمعة الرابعة عشرة التي لوقدها هذا الشهر هي خير دليل على عافية أوضاع امتنا على الصعيد الثقافي؛ فلقد أضاعت آلاف الرسائل من مثقفينا في الوطن العربي الكبير الطريق لكي نمضي إلى غاياتنا وأهدافنا النبيلة، فإن صمدنا فإن ذلك خير على خير، وإن تعثرت في السبل خطانا فلنا على ثقة بأن من سيأتي من بعدنا سيواصل ما بدأناه بعزيمة لا تقل عن عزيمتنا ويزادة ليست أضعب من إرادتنا، لأن طاقاتنا الإبداعية المحلية والعربية لن تبخل بدفعها وموازنتها وإسنادها لهذا المنبر الثقافي. ولقد تلقينا منها مئات الرسائل التي تحدثنا على الماضي في مسيرتنا لتصلب عود هذا المنبر، والمضي به قدماً لتحقيق طموحاتهم في تعزيز جسور التلاقي بين أقطار هذا الوطن العربي الكبير، بعد أن حالت الظروف الراهنة دون مجرد الحوار بين أبنائه على مختلف الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية؛ ذلك أن هذا المنبر لم يعد بحاجة إلى تأشيرة مرور للوصول إلى هذا القطر العربي أو ذاك، رغم تعثرها في كثير من الأحيان على صعيد الأشخاص الذين تستهويهم معرفة جغرافية ووطنهم العربي وإقامة حوارات إنسانية مع من تربطهم بهم روابط تاريخية وعرقية ودينية وتراثية.

نوقد شمعة جديدة وفي البال مشاريع جديدة تضاف إلى كتابتي "عمان" الأول والثاني، ولذين اشتملا على حوارات ثقافية في النقد والرواية والقصة والفكر والفلسفة والشعر والمسرح والفن التشكيلي... مشاريع تتمثل في إصدارات أخرى تشتمل على دراسات نقدية نشرت في المجلة على صعيد الشعر والقصة والرواية والمسرح والفن التشكيلي.

شمعة جديدة نضفيها ونشكر كل العلاقات الإبداعية المحلية والعربية التي أسهمت في تحقيق هذه النجاحات، وكل عام وهذا المنبر الثقافي الأردني العربي بخير.

عقارات

أخلاف الإوان، نقشة بلاطمة بورتاليم،
أخلاف الأثير، القلبي، فكت فكت بوليس



الشاعرة الجزائرية
نادية نواصر



الأعمال الشعرية
لمحمد الأشعري



مرافق الوهم
ليلي الأطرش



رائحة المراء
لواسيلي الأعرج

المحتويات

- | | | | | | |
|----|--------------------------------------|------------------------|----|----------------------------------|-----------------|
| ٣٦ | تطور النقد الموسويولوجي | نبيل سليمان | ١ | الافتتاحية | |
| ٤٣ | مجرد سؤال طزار قباني وجائزة الجماهير | ليلى الأطرش | ٢ | الفرس | |
| ٤٤ | شعرية الغياب | د. محمد صابر عبيد | ٤ | النضالي السيري في ذاكرة الماء | د. حفناوي بعلي |
| ٤٧ | نقوش مكتبة تللمم شتات العمر | مفلح العدوان | ١٤ | نظرية الأدب في كتاب لشكري ماضي | د. إبراهيم خليل |
| ٤٨ | سواقي القلوب | حاتم الصكر | ٢٢ | الأعمال الشعرية لحمد الأشعري | محمد بودويك |
| ٥٠ | الشاعر الجزائرية نادية نواصر | د. عبد الرحمن تيرماسين | ٢٧ | نافذة لماذا تعرف من الإسلام | د. صلاح جرار |
| ٥٢ | رواء الأفق سقناع الإيروتيكا | عزمي خميس | ٢٨ | البيت التجديد في الرواية العربية | محمد الأشهب |
| ٥٨ | جون ابيديك | مروان حمدان | ٣٦ | مساحة للتأمل صورة بإطار غليظه | نادر رنتيهي |
| ٦١ | كارتيكاتير | محمد عفت | ٣٢ | مرافق الوهم | محمد معتصم |

أيار / ٢٠٠٦

تصدر عن
أمانة عمان الكبرى

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية
د. ابراهيم خليل
ليلى الأطرش
جريس سماوي
يحيى القيسي
موفق ملكاوي

المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
أمانة عمان الكبرى

ص ب (١٣٢) تليفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الإلكتروني: www.ammancity.gov.jo

البريد الإلكتروني: e-mail: amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٨٣٣/٢٠٠٢/د)

سكرتيرة التحرير

نرمين أبو رصاع

التصميم / الاخراج والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظات

- ترسل الموضوعات مرفقة بالصورة والاغلفة عبر الايميل.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

اصطادات



فيلم الشهر
ميونخ استيفن سبيلبيرغ



- ٦١ في وداغ السيدة الخضراء ————— طراد الكبيسي
- ٦٢ التأسيس الشعري للمدينة وسائر الوعي المغرب — د. فداء عفاق
- ٧٢ الرواية التاريخية السورية الحديثة — شهلا العجيلي
- ٧٦ الوقوف على حد التقاصيل — خالد أبو حميدة
- ٨٠ أرباب القار — نورة فرج
- ٨٢ فيلم الشهر — يحيى القيسي
- ٨٦ استقبال النص نموذج الرواية — د. أحمد فرشوخ
- ٩٢ إصدارات — د. أحمد النعيمي
- ٩٦ الأخيرة وداع الثقافة والسياسة — غازي النبية



ورد سهواً في العدد (١٣٠) اسم الفنانة رنا سغاريبي على
العلاف الداخلي الأول والصحيح هو للفنانة هالة فيصل

عرف المؤلف في روايته هذه كيف يعمل جراحاته عكازاً، يركز عليه ليواجه العالم، من خلال معادلة الصراع بين الآنأ والآخر، أو صراع الذات مع نفسها، بعد فقدانها كل وسائل الاتصال مع العالم الخارجي؛ لأن الرصاص قد ألقى كل وسائل التفاهم، فما كان على المؤلف إلا الاندماج مع قاطنة معذبي الأرض.

لم يجد أثناء رحلة الضياع والاندثار سوى يد يستجد بها، لتتشله من الظلمات إلى مرفأ الأمان، فكانت "ريما" والبحر، هذه اليد التي امتدت له مع غروب الشمس وبداية يوم جديد، ليمشياً معه حاضره وماضيه، ذكرياته وآلامه، في رحلة متخيلة نحو نهاية مجهولة.

حاول الراوي تجسيد مماناته في مذكرات سافرت معه في كل الأماكن، عبر ورق تآكلت أطرافه واصفرت ألوانه، وأحرف نسجت لتثبت الروح فيها، من خلال المزج بين الحكى الواقعي، والمخيل والسياسي والتاريخي، وقصة رسمت خيوطها مع بزوغ فجر يوم جديد، يسوده الخوف والموت لأحداث منتهية على أوراق، وفق تقنيات وتشوهات زمنية، باعتبار أن الحكى صينية أو عرض للقصة من خلال وجهة نظر سردية وأسلوبية ما.

حاول واسيني الأعرج خلق عوالم ممكنة وغير ممكنة، تمتد من عمق الذاكرة، وتسافر عبر كهوفها نحو الزمن الحاضر الأليم، وتستطلع مستقبلاً فيه تلوح الأحلام في الأفق، فتتموت التساؤلات وتدهن، حتى تبدو مجرد خيوط متناثرة، يصعب جمع شملها نظراً لتداخل الأزمنة، وعدم تسلسل الأحداث باعتبارها من روايات تهار الوعي، تسطر عليها حالة هذيان أو مخلفات الوعي، هبطاً عن هذه الصالة عالم مفكك، ومتشظ يعيد إلى الهواص.

يسرد الراوي يومياته المتشابهة، وحصره من كل الجوانب، يعيش وحيداً مع ذاكرته في صباحاته الأولى، فيمشرج حياته الماضية، ويخطط لما سينجزه في المستقبل، فأنج ذلك زمناً حزيناً مشوشاً ومسوراً، يبدأ فيه من الزمن الحاضر ليعود إلى الماضي، ثم يعود إلى مسير القصة الأولى، وينتهي به إلى الحاضر، وكأنها دائرة مغلقة ابتداءً فيها بالحاضر وانتهى به، وكل الأحداث تدور حول محور، مما زاد من تكبير خطية الزمن، وإنتاج جمالية خاصة في البناء، لأن جميع العناصر الأخرى، تسير وفق تمرجات الزمن والتواءاته.

التماهي السيري ومحنة الجنون المارعي فج "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج

د. شاذلي بعللي



حاول واسيني الأعرج من خلال روايته "ذاكرة الماء"، الانزياح عن التقاليد السردية الكلاسيكية في كتابته الروائية، والانفتاح على فضاءات متخيلة غير مألوقة، والعدول عن الخطاب العادي، نحو إنشاء خطاب متماعن، تكمن جماليته في المزج بين الموسيقى اللغوية والإيقاع واللغة العامية، من خلال ذاكرة مظلمة، حاول كشف أغوارها وإثارة دروبها، وقرينتها في الحاضر، لتتوهم كالماء المتدفق من أصماغ الذاكرة؛ هي مساءلة التاريخ وتجسيد المحنة الجنونة، في فترة العشرية الأخيرة، منذ أن تطابق الصباح مع المساء والليل مع النهار، وامتزجت الذاكرة مع الماء.

يعد من الورق والأفلام، والحبر، وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف.

تبدو الرواية لا خلال عنوانها رحلة للبحث عن قيم أصيلة في عالم ممزق ومنقطع، ومن خلال ربطها بتاريخ كتابتها وتشرها، وتعتبر سجلاً لحالات أحداث كثيرة في هذا البلد الممزق. وقد ظهر ذلك من خلال استرجاع الدلائل، ومن خلال القراءات التي كان البطل، يضمها للتقصيمات الحاملة للذاكرة المتفجرة. إنها تحيل على مختلف الأحداث، التي عاشها البطل منذ استقلال الجزائر، وتحيل مباشرة على الأحداث وانتركاكات، التي وادها الأرملة أو المحنة. المحنة التي أصابت الفرد بالذهول أمام المناظر البشعة لظواهر الاغتصاب، مما جعل الفرد في مجتمعه في سباق محموم مع الموت، إنه الخوف الذي استقر في قلوب مثقفي جبل بكامله. "رجل على حافة الجنون، وفي سباق محموم مع الموت، يمسد حياته قطرة قطرة هرباً من هاجمة تنتظره في كل زوايا المدينة، يكتشف فجأة أن الموت الذي كان يظنه على العتبة، يدمنه كل صباح مع كأس المرة القوية".

اعتمد أسبيني الأصرح كثيراً على التقنيات السردية، وهي تتمدد في روايته وسافحه على توصيفها وعلى الاستعارة بدلالات السرد، فوضع للرواية عنواناً رئيسياً "ذاكرة الماء"، وآخر فرعياً "محنة الجنون العمري"، ومن عتبة العنوان إلى الإهداء، الذي يبدأ بـ "ذاكرة الأم والشرق"، وإلى التمهيد الشارح الذي يحمل عنوان "وهل للماء ذاكرة؟"، وعلى الرغم من أن استرجاع هذا التمهيد الشارح، فإن الأصرح في إطار نزغته التفسيرية تكسر الإيهام، التي تتخلل النص برتمه في أشكال التماهي المبرور، وسواء، يُلحظ إلى دلالات ذاكرة الماء في أكثر من مستوى:

- مستوى الوصفي بالتاريخ؛ "وأنا أكتب هذا النص فوجئت بمبررات الكتابة التراجيدية: جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة... وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف".

- مستوى المبرورة والكيونة على أن الذاكرة تعبر عن المصائر القومية. "وهذا أنما بعد هذا الزمن، الذي لا يساوي الشيء الكثير أمام الذين فقدوا أرواحهم، أخرج للنور مشقلاً ويرماد الذاكرة، أمشي على الملوحة واللاء، وفاء لهذا الماء، وذلك الذاكرة". ثم مد وأسبيني الأصرح عتبة العنوان إلى الكلمة الإشهارية على الغلاف الأخير، على الذاكرة الذاتية، في ذاكرة الوطن، وأن سبيل نواتها وحيايتها الباقية: "في يوم واحد من الرابعة صباحاً حتى السادسة

واسبيني الأصرح

ذاكرة الماء



يتروك رواسب وأثر، والذاكرة أيضاً عبارة عن آثار يخلقها الواقع والأحداث، أو يمكن القول على مستوى تأويلي آخر، أن كليهما يتفاعل مع الآخر من خلال الأثر الذي يخلقها. "من رأى منكم ذاكرة مشتملة، فليرم عليها الماء".

إضافة إلى هذا العنوان "ذاكرة الماء" نجد عنواناً صغيراً "محنة الجنون العمري"، وتتوسط هذين العنوانين صورة باب من الأبواب القديمة، الذي يمثل بدوره من خلال شكله المميز ذاكرة، ويحيل مباشرة إلى ذاكرة تاريخية، تعود إلى التراث العربي الإسلامي، مما يعني عراقلة الذاكرة، وهذا ما يعطي للقارئ انطباعاً أولياً بأن الرواية عبارة عن سرد لخزون ذاكرة ما في ظل أحداث ما، ذاكرة خصبية إذا ما ربطناها بصورة الباب القديم، هل هي استحضار لأحداث ما؟ أم هي إحالة لوضعية تغير الكثير من تفاصيل الماضي فيها؟ هي هذا وذلك، بل هي ذاكرة جبل بكامله من خلال أحداث ما، النص، الذي يصنفه الكاتب، "هو ذاكرتي أو بعض منها، ذاكرة جبلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المنهكة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم وتوقن أنه لا بد من التورسوى التور".

توحي لفظة "محنة" إلى فترة صعبة مليئة بالتعاقب، هي فترة امتحان صعبة، امتحان كل ما فيه ضرب من الجنون والهيمتوريا، جنون لا تفسير له، لكنه مفوض وعامر. "جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة، تساقط الشعر والخوف، خسران البيت والأرض والبالد والسرعة والمنفى، مساودة الحياة من الصغير في من الأربعين، والتهام كم من لا

رواية النص والعتبات السردية.. رواية ما بعد الهداية

إن هذا العنوان "ذاكرة الماء"، يتقاطع مع عنوان رواية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد". فالجسد في هذه الرواية هو الذي يستفز الذاكرة، لأن ذراع البطل المبتورة هي التي تذكره بأحداث الثورة. فالعلاقة بين قراءة الذاكرة والجسد هي علاقة وجود، وذلك لأن الذراع المبتورة توحي إلى أن صاحبها ينتمي إلى زمن الثورة، وهو زمن حاضر في الذاكرة.

بينما العلاقة بين الذاكرة والماء، هي قراءة الحياة بكل تفاصيلها، فالماء مثل الحياة، إنها إذن ذاكرة الحياة، ذاكرة الحاضر الذي يتطور حلزوني، أي أنه يبعد نفسه، ويدخل هذا المفهوم بطبيعة الحال ضمن فلسفة الزمن في التراث العربي، التي ترى بأن الزمن يتطور بشكل دائري متضمناً الأحداث والوقائع، وكأنها تعيد نفسها.

وفاء على ذلك فإن عبارة ذاكرة الماء، تجعل القارئ من البداية يعيش التناقض والمشاركة الدلالية، التي يخصصها هذا العنوان، فكيف يمكن الربط بين الماء كمادة فيزيائية، وبين الذاكرة كوعي ثقافي، والرواية نفسها تبدأ بهذا التساؤل:

هل للماء ذاكرة؟

إن الذاكرة هي تلك الوسيلة التي يتم استحضار الماضي بها إجمالاً وتفصيلاً، قريباً أو بعيداً، مفرحاً أو حزناً، وهي ربط وإعادة العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل، إنها استحضار لما وقع وتسجل لما يقع، وتنبؤ ضمنى لما سيقع في الجرائز، هي إذن ذاكرة مسخرة تضاهي سحر الماء، إنها ذاكرة الماء هذا العنصر الحي، الذي يعبر عن الحياة في نبضها الحركي، إنها ذاكرة للحياة بكل أبعادها الزمنية؛ بماضيها وحاضرها وحتى مستقبلها. وهذا ما عبر عنه الكاتب نفسه بالزمن الحلزوني، يقول: "في يوم واحد من الرابعة صباحاً حتى السادسة مساءً، وعلى مدار زمن حلزوني لا شبيه له إلا الجنون العمري، في ظل هذا النص ذاكرة وذاكرة وطن ينتصر" (١).

من خلال هذه العلاقة غير المعتادة ظاهرياً بين الذاكرة والماء، يطرح النص العديد من التساؤلات المحيرة والتناقضات الموجودة في المجتمع الجزائري. "هذا النص يجهد نفسه أجابة عن بعض مستحلاته".

إذا حاولنا الربط بين عنصري العنوان في مستوى دلالي واحد، نجد أن دلالة الأثر تحويهما؛ ذلك أن أنسب المصالح



الزمن الحزوني.. ذاكرة مشتعلة.. ذاكرة وطن ينتحز

وربما تبدو دائرية الزمن والانحرافات الزمنية الكثيرة إلى اتهامات الوهي ومغلفات اللاوعي، لأن هذه الرواية عبارة عن مستكرات ويوميات، تضم الراوي كشخصية رئيسية وشخصيات أخرى متعددة لها علاقة به، معظمها تسير في فلك واحد، من خلال الأوضاع المزنية المحيطة بها، إضافة إلى تاريخ موحد؛ ذلك حاول التمرير بالمشخصيات وخلفياتها، فترى المؤلف يقفز في سرده من شخصية لأخرى، بحيث يمسك خيط زمن الشخصية الأولى، لكن سرعان ما يقفز للإسكاف بزمن شخصية ثانية، يفصله الزمن الحاضر لربط علاقته بها، واسترجاع ذكريات أخرى تتعلق بموضوع آخر، يقترن من خلالها التسلسل، الذي ناسب سرد الأحداث وفق منطق التتابع، هذا المنطق ساهم بشكل كبير في كسبر خيلة الزمن.

استعمل وأسني الأصرح مجموعة من المفارقات الزمنية، ساعدته على صب أفكاره في قالب روائي متميز يناسب طوره في تلك الفترة الدالة على التشوش، والاعتماد على الأشهر من خلال الخوف والحبسة والعجز تجاه الأوضاع الحركية. لذلك جاءت المفارقات متداخلة فيما بينها، مما خلق بنية يصعب تحديدها أو قياس سعة امتدادها، خاصة الاسترجاع، الذي احتل الجزء الأكبر من الرواية، على إشارات ولطائف مستقبلية. وظف الكاتب هذا النوع من المفارقات إلى جانب الزمن الحاضر، باعتباره محكاً ثانياً، يمتزج مع المحكي الأول، ويقوم بوظيفة تفسيرية إضافية وتكميلية في الوقت نفسه، من خلال العودة إلى الذاكرة الحزنية، التي تعتبر ذاكرة جيل، تعود إلى الحرب التحريرية الوطنية، وتشير عبر مدى أقل بعداً، والغرض من ذلك هو تبين المفارقة بين الزمنين من خلال الاختلاف الواضح، مع بعض التشابه في أحداث معينة، تخص عوامل تدبير مدينة تغيرت عبر فترتين، الماضية، منذ حرب التحرير إلى الاستقلال، والراهنة؛ الفترة السوداء، أي مرحلة التسمينات، بحيث تغيرت العادات واكتسب ماني جديدة، أصبحت تلائم أوضاع العصر الحالي.

لعل هدف رجوع المؤلف إلى الماضي البعيد، هو ملء الفراغات الزمنية المتروكة وسد بعض الفراغات، والربط بين الأحداث المساعدة على فهم النص، مما

مع الوصف،

على أن التتبع السري الأبرز، هو التوسع في استعمال الهجائية تشطية للسرد، واستقرا في البحث عن صوغه الخاص، فيسالي في السرد الحوار بالفصحي، والحوار العامية، والكتابة بالقرنسية، والقصاصات من الصحف والنشرات والرسائل، والنصوص المختلفة من تعاليم الفقهاء إلى شروهم، إلى تعليمات التنظيمات الإرهائية، إلى الشعر. لقد حاول الكاتب أن يعطي لقارئ في هذه الرواية صورة حية لواقع، فقد جميع بناء؛ الفكرية والسياسية والثقافية، فتحول كل شيء إلى رعب وخوف، بل يكاد يكون الرعب هو بطل هذه الرواية، لأن القوى المتصارعة في عالم الرواية غير متكافئة وغير مبررة، إنه صراع بين الجهل والعلم، بين التطرف الإيديولوجي والديمقراطية.

مسنة الجنون العاري ولدها الأزمة، إنها البند / الوردة التي قاومت العواصف المبرمة، وأبت إلا أن تنمو وتفتح. لقد تحدث المستحيل، ظهرت في زمن أصبحت فيه الكتابة جريمة، والكتابة بطبيعة الحال تعني المثقف، الذي عاش ويعيش حالات اليأس والخوف. إنها ذاكرة كاتب أحب وطنه بجنون، يتألم للألم، يعيش الفاجعة ألف مرة في النهار، يطارد الكلمة كما تطارده الأشباح، أشباح النهار. يعيش الأزمة الفكرية والروحانية، بفكر وخوف ويحب في السرا؛ يعيش المنفيين؛ النفي الجسدي، ومنفى الروح. فاضل ألا يفكر بصمت، لقد هال كلمته في زمن أشبر كعم الأهواء، زمن التفاضات، زمن الإيديولوجيات المحومة (المنف والتمع والإرهاب).

إنها ذاكرة كاتب أحب وطنه بجنون، يتألم للألم، يعيش الفاجعة ألف مرة في النهار، يطارده الأشباح، كما تطارده الأشباح، أشباح النهار.

مساء، وعلى مدار زمن حلزوني لا شبيهه له إلا الجنون العاري، يقول هذا النص ذاكرته وذاكرته وطن ينتحز من رأى منك ذاكرة مشتعلة، ظهرو عليها ماء، فإذا لم يستطع فليرجمها بحجر أو.. ليمض منك الراي.

وثمة إشارات أخرى متعددة لاستعمال " ذاكرة " في متن الرواية، على أنها مضاء التاريخي الحي من المسائل الماسة المهدة. هيبدو النص لسري دورته مع فجائية الحياة اليومية لفعل الموت، والاغتيال والقتل والعنف والتدمير، بينما تتشال ذاكرة فردية سرعان ما تمتزج بذاكرة وطنية عامة، وكان النص مرثية شديدة النجوى والتقسوة والرب للجزائر، فتتداخ صور من الذاكرة تشطيرها للتاريخ البعيد والغريب، وللسلطة بتمثيلاتها المعنوية والأمنية والسياسية، ناهيك بالتدبير بالسلطة الاجتماعية السائدة، الصامتة، أو المتواطئة أو المخدرة. وتبلغ ذروة الرضاء الفصاح في انطباق الذاكرة على مساحة الرؤية ومدار اللحظة، وكان زمن الإرهاب الذي لا يرضى بأقل من الموت لمعاني المهامة ورمزها الإيجائية الثمالية، وفي مقدمتهم اللغظون المتورون. " تنابني مشاهد القهامة، استحضرت وجه مصطفي أتاتورك وأنا أصرخ. الحاضرة ارتكبت منذ زمن بعيد، عندما وقف الطهطاوي على مشارف باريس، وهو يحاول أن يفتح صدره نحو عصور المدينة؛ متاجفها ومقاهيها وماكيناتها، ويبحث لها عن أوائل مستحيل داخل المصحف، الذي لم يغادر يمينه. هل يملك حكامنا بعض شجاعة مصطفي أتاتورك؟

نجد في الرواية ذاك التلازم مع وصف الطبيعة ووصف النفس، ووصف التاريخ ووصف المكان، توسعها لدى المنظور السري، مثل تداعي الشجن لدى مقتل صديقه الفنان يوسف. " مع ذلك فتتوكل يا صديقي، وأستكون البحر، وغيبوا الشمس ميكرا، شيء ما يعذبني في عمق الأعماق، لم أعود على تحمله بسهولة، أقول هي خباطري، لا بد أن يكون القصراصة الأتراك، الذي مروا على هذه الدنيا قد الأوان قد امتصوها، وحولوها إلى خراب بعد أن مكسوها بالنمعل والقياسية والخبيمة "

وهذا التلازم يجعل فضاء السرد منفصلاً على صق التجربة وهولها، ويمتدنا عن مجرد التقديرية والخطاب الإيديولوجي، ويمسك هذا الانفصاح السري شبرته، بلفة الإيماء حيناً ولغة المباشرة حيناً آخر، عندما يتداخل التأمل



وصلته إليها ابنته " ريم " المريضة، بحيث يقول: " للصرة الثانية تدخل في إغصاة قذرتها حتى تستشفى البدينة. هذه الإغصاة طالت أكثر، في المرة الأولى أصابتهما عندما اغتيل عزيز " .

يفصل هذا الاسترجاع الداخلي التماثل حكايتها، الذي أخذ حيزاً كبيراً من الرواية. استرجاع داخلي متماثل حكايتها قصير أيضاً، يهبط على وعيه كالنسيم اللطيف في خضم أحداث مأساوية وتداويات أخرى، ويعطيه بعض الأمل في الحياة، ونسبه تعب من الذاكرة الحزينة الماضية والأثيرة، يمثل في استرجاع موقف طالته " جليلة " . حين أعطته مفتاح بيتها في غرستان ليسكنه هرباً من الموت، اعتبره الراوي / الشخصية أملاً في زمن الأناثية، غايته كشف أو تبين وضعية الجماعة في فترة العشرين الأخيرة، المقارنة بين تفكير بعض المثقفين الانتهازيين في التكالب على المناصب، يطغى طائفة " رجم " . بنهم تاريخ حدوث هذه الأحداث من خلال السبق المسند للحاضر، وحوادث الاغتيل المنتشرة مع بداية التسمينات، والخوف من تشكيل لجان مناقشة الرئاسات.

يتجسد لأروى الراوي عبر تقنية المونولوج الداخلي المتواتر في النص، تؤدي من خلاله الاستقصات الدلالية دور التمهيد لما سيحدث لاحقاً، وأغلبها توحيات لوضع يزداد سوءاً، الناتج عن الأوضاع الرأبنة، التي أثرت بشكل كبير على نفسيته، حتى أصبح الموت يتكرر في كل مقطع سردي، يأتيه على شكل تمايلات تطرح نفسها " .. أوف صرنا قدرين، الموت هو الموت، تتسمال كيف ستكون نهايتنا ؟ تحت سكن حافه، بواسطة منشال لقص البتسر المذبذب، بمحشوشة، أو برصاصة طلاشة " .

يظهر الراوي / الشخصية في لباس التحديد والقلمية، إذ يسير جنباً مع هذه الأخيرة، يحاول بذلك التسلط على الحواجز والتغيير ولو بالقلم والأمل " . ومع ذلك مارلت أمل، حتى لا أموت محشوقاً، أم حتى ولو كان ذلك داخل المأساة اليومية والكتب الكثير، أصر أن نحافظ على هذا الحسد الأدنى من التوازن من اجلنا ومن أجل الأطفال " .

أشار واسيني الأعرج إلى المدة الزمنية التي استغرقتها الأحداث في بداية نصه كسقدمة، بحيث تضم أحداث عامين (ذاكرة جيل) في العشرة الأخيرة في يوم واحد، مما جعل النص لا يعتمد على إيقاع معين، ينبع من وعي الراوي / الشخصية،

والموسيقى من زمنه، والانفلات من واقعه المرير للبحث عن فرص أفضل للحياة. وظف الكاتب عمالية المغارة في توضيح التناقض، والتشبيه بين شخصيات ضارية في القدم وشخصيات حالية، مثل مقتل الشاعر الفرنسي " جون سينالك " ، مقتل صديق الراوي " يوسف " . هدفه من هذه المشابهة إيصال فكرة مفادها أن الجرائم ترتكب منذ زمن بعيد، ومن يحاول كشف الحقيقة سيلاقى نفس المصير، نظراً لشخصية الحكام " .. هل يملك حكامنا بعض شجاعة مصطفى أتاتورك " .

أفهم واسيني الأعرج متواليات سردية في متواليات سردية أخرى، لكن الثانية أكثر اتساعاً، إذ جاءت وكأنها استطراد أو نوع من التداعي الحر، لأنه سمة من سمات رواية تيار الوعي الحر، الذي تكثر فيها الحركة وتختلف الأحداث، وتتقل الشخصيات في الزمان والمكان، تساهم إلى حد كبير في تشتيت أفكار القارئ، وكأنه حلم يأخذ بيده ويسرح به عبر أمواج الخيال والذاكرة، ومن ثمة تسيطر على الرواية الصورة أكثر من الحدث.

فجسات البنية السردية بين مد وجزر، تؤطر لأزمة واقعية وتاريخية، وشخصيات تربط الحاضر بالماضي، أغلبها تدور حول دائرة الراوي / الشخصية ووعيه، باعتبار الرواية ترصد يومياته وتجربته، وهو ما يفسر سيلان الذكريات، مثل العودة بالذاكرة إلى القرن السادس قبل الميلاد، ضمن الاسترجاع الداخلي، المتمثل في جولة الراوي / الشخصية للماضي مع ابنته في أرجاء المدينة للتعرف على تغيراتها، وتصور معالمها المطموسة، لأن حضارتها سرقت على يد سناكيها " . خلا هي مدن حنيئة بياراتها ومسارحها ومرافقها ومصانعها، ولا هي مدن قديمة بطقوسها وتقاليدها وحياتها البسيطة " .

قدم الكاتب قصة " يوسف " على قصة " عزيز " ، على الرغم من أن هذا الأخير اغتيل قبل الأول، في زمن الأحداث الحقيقية، مما زاد في تكميس خطية الزمن الروائي، وأحداث بعض التشويش في تحديد زمن كل قصة وكل استرجاع، قصده الكاتب والراوي / الشخصية معاً، لأنه يقوم بعملية اختيار الاسترجاعات والانتهاء من الذاكرة، ما يثري قصتيه ويساند فكرته.

يجمع هذين الاسترجاعين المتماثلين حكايتها خيط، يساعد على الوصل بين القصتين إلا وهي: ريما المتعلقة بالآثين، لأن الراوي / الشخصية انتفى هاتين القصتين كعودات تصميرية للحالة، التي

جعل الاسترجاع الركيزة الأمامية للشكل الزمني، بسبب حضور الراوي وإصماده على المونولوج الداخلي، والعوض في أعماق النفس، لأنه يسرد يومياته بضمير المتكلم.

يبتدئ روايته باستعمال الزمن الحاضر، الذي لا يطول مزاره ويقطعه ويمود إلى الماضي، وكأنه افتتاحية يقوم فيها بوضع القارئ في أجواء النص من خلال وصف المكان، وتحديد الزمان لوصف حالته، مع بداية يومه المنجز " . الظلمة، أغلقت الضوء الخلفي للصالية، شرعت النافذة على آخرها، خيط من الهواء البارد يتسرب عبر جسيده يهدو، لا شيء أمام الحكومة من الأوراق والقصاصات المصحفة القديمة " . كان هذه الافتتاحية تضم فترة زمنية طويلة، تمتد إلى أربعين سنة على طول حيز قصصي قصير : حيث يبتدئ الحكوي الأول منذ الرابعة صباحاً، ويفتح في السادسة مساءً عند عودة الراوي الشخصية إلى البيت، مما يعني أن الزمن الروائي يمثل نهاراً كاملاً، يبالغ فيه ذاكرة جيل مجروحة، باستحضاراته للماضي لمعرفة الأحداث السابقة من المنطقة، التي وصلها الحكوي الأول، واستشرافاته للمستقبل الجوهل، تتكتم فيه حالات الراوي النفسية غير المنتظمة، تظهر خامسة من خلال كوابيس، تلاحقه في أحلامه والأوعيه، وتتجسد وكأنها حقيقة ملموسة مثل: مشاهد أناس يلبسون الأبيض، يتفنون حول جثة يضربونها بالعيد في ساحة بيضاء.

لجأ واسيني الأعرج إلى استحضار الزمن الماضي البعيد، من خلال استرجاع أحداث مأساوية، تصور القهر وزمن المحنة، الذي خص به فئة المثقفين المهشمين، في مواجهة مع السلطة والأوضاع القاتمة، وهو موضوع طرح بهما أحد بعيد، حاول الكاتب تربيته في الحاضر، من خلال الذاكرة التي قسمت إلى فترتين زمنييتين حساستين مرت بهما الجزائر، وتكوين المقارنة بين الزمنيين: الاسترجاع الخارجي والحاضر، في مذكرات ترصد تغير المواقف، واختلاف المعاني كلما تباعدت الأحداث والفترات الزمانية.

تخص الفترة الأولى ما بين الاستعمار الفرنسي في الجزائر، والاستقلال وما بعده، والفترة الثانية تضم العشرين الأخيرة، قبل الحاضر الروائي وما بعده، يصور حالة اللثغف منذ ثلاثين سنة، مثاله هروب صديقه " جوني " الشاعر





كون بنية زمنية قصيرة في عدد لا يحصى من المساحة النصية، أنتج إيقاعاً مختلفاً بين المحكي والقصة، ضمنه أفكاراً مشوشة وصوراً شعرية حارة. لكن الزمن الممتد بكثرة هو الزمن النفسي، باعتباره هذه الرواية تنتمي إلى رواية الفاعل، حيث تسود النظرة التشاؤمية، ويتحكم الوقت في تحركات الشخصية، لأن كل دقيقة تمر قد تترك أثراً بالغاً. .. ياء، كم يبدو الزمن لا شيء، الساعة تزحف بثقل كبير نحو منتهاها، لتعود من جديد داخل هذا البيت المفتوح على البحر المنسي.

وعليه يمكن اعتبار رواية "ذاكرة الماء"، رواية خلامسية استرجاعية، لأن أحداثها تجري في يوم واحد، تلخص أحداث أعوام كثيرة من الحنة والوقت، فتأتي موجرة، من هنا سارت وتيرة أو إيقاع النص السريدي بين السريع والطبيعي، وتداخلهما ليكونا بنية سريدياً هرمية، مما يؤثر في إيقاع القارئ، وجعله يبذل جهداً مضاعفاً لفصل هذه التقنية عن الأخرى، وتحديد زمن الأحداث، ماضية كانت أو حاضرة، بما أنها رواية تعتمد على تيار الوعي، تسمى إلى رصد خوالج النفس واعتماد التحليل النفسي.

يسمح الراوي /الشخصية ضد تيار الزمن، ويقتطع إليه على أنه قطار يسير بهبطه ولا يتوقف، أصبح فيه كالدنيا صبور المنقرض، لأن الموت حمداً أسدياً، وفي هو وحده يصارع الزمن، يعيش على الذكريات الحزينة والأحلام بمناسبات سعيدة، يصير في هذا الزمن البقاء والفناء والحياة والموت سواء، يعتري الراوي /الشخصية صرخة من أعماق الظلام، في محاولة للخروج من الظلام إلى النور، ويصيص من الأمل والحلم الصغير، الذي يسرق لحظات الحياة في مواجهة واقع مرير.

وبحق وجن الموت مشروعاً مقمداً وتقدو الحياة مشروعا مؤجلاً، تصاب الذات بانكسارات واضطرابات نفسية. يكشف حصاره المفروض عليه وعذمته، نتيجة تغير القيم الاجتماعية والسياسية، واختلال الوجود واختفاء الذي يجب أن يسود، فتعتمده حالة صوفية يسمي من خلالها لانفكاك من ذاته من نفسها ومن التهم الفاسدة، ليحير في قارب التصفين ويهرب من الشعور بأدوية الأحداث واستمراريها، إلى اللاشعور والوعي الداخلي؛ لذا نرى ملفسبان المونولوج الداخلي في النص الصريدي، يعطّر من خلاله تسلاولات عن الانفلات أو التناهي مع فلسفة الحياة، فينبض صراع في أنا الذات الواعية، قد يؤدي إلى انشطار في الشخصية، في

محاولة منه للدفاع عن الوطن والبقاء فيه، بين الهرب من الأوضاع والمغفر إلى باريس للحاق بآلته.

مزجت الرواية بين الأبعاد النفسية والفلسفية والاجتماعية وكذا السياسية، وكلها تدور في تلك الزمن، وما يعدل من تغيرات في الذات والحياة؛ بحيث لا تغلو صفحة واحدة من استعمال كلمة زمن. "لقد تقلص الزمن وصار قصيراً أمام الحياة، التي بعد أن كانت حلماً لم تعد إلا مشروع موت مؤجل ينتظرنا في كل زاوية داخل المدينة".

كما تأتي هذه الحوارات الداخلية خاصة في موضع انهيار سلسلة الذكريات على ذهنه، محاولة للربط بينها وسد الثغرات، وإكمال الحلقة المقفولة من دائرة الأحداث، وإعلاء الأسباب والتفسيرات، حتى أن أغلب الذكريات هي مشاهد حزينة ومؤلمة، تكشف عن وضع مزرل لبلد كان يسوده السلام. كما يقوم الحوار الداخلي بتحديد وجهة نظر الراوي / الشخصية خاصة، بعد مكتوه بالبيت والخوف من الخروج إلى الشارع؛ "بقلبي شيء من التردد ضد الكثير من الأشياء الغامضة، ماذا أفعل؟ هل سأبقى داخل هذا القصر الذي أسميه البيت؟ أم سأخرج؟

تمثلت الرواية بثقل هواجس الأنا ومخاوف اللاشعور، بما أنها تسرد بصوت الراوي / الشخصية ويضمير أنا المتكلم، لذا نلاحظ طغيان المونولوج الداخلي على كامل صفحات الرواية، خاصة في الفصل الثاني (الخطوة والأصوات)، لأنه يصمد نقل وقائع حاضرة إزاء وضع ما وشعوره اتجاه مواقف معينة. ويظهر هذا كله في وصفه لحالته بعد كل حركة أو استرجاع، مثل حوار مع صاحب دار النشر، الذي نصحه بعدم نشر الرواية في ظل الأوضاع الراعنة إلى أن تهدأ، نجد الراوي يصف أثر كلام "أحمد" صاحب دار النشر ووقعه عليه. .. شمرت بالكلمات تقف في حلق كالأشواك، كنت مغلوباً حتى الأعماق. كأنه سريع الغضب وكنت سريع الطبع".

أكثر الروائي واسيني الأجرع في روايته "ذاكرة الماء" أن استخدام تقنية "الاسترجاع"، والاسترجاع التكراري في تداعي الكوابيس على وعي الراوي / الشخصية، يمرر عن حالته النفسية المزرية بسبب الضيق والخوف من الموت الذي حرسه الموت، وجعله يعيش لحظات يقظة، تنهياً له فيها مشاهد مرعبة، تتم عن نصية منمجة، تسطر عليها حالات من الهواجس والأحلام المتكررة، تعطي مفاهيم جديدة كلما تكررت، وظليتها إضافة جمالية وتكميلية في الوقت

نفسه، وتشبيرية. " .. أم؟ تذكرت المشهد الأخير للكابوس الذي غاب عني، المساحة ملأ بالأساتذ الذين يرتدون أقمصه بيضاء، فضفاضة، وعليها بقع الدم البائسة، يلتفون ويصرخون مثل المجانين حول جسد ممزق، كانوا يرجعونهم من قرب بقعة كبيرة وبرشقونهم بالسكاكين. .. شظايا الخ واللعن، لتلتصق بالفضضبان الحديدية الصلدة، التي كانت هي أيدهم، كنت أرى ذلك الرجل، أو بقتابه من شرفة الطابق الخامس، حيث كنت أقدم قبل أن انتقل نحو هذا البيت، الذي صار فيه قبراً يمكن به رجل، يبدو أنه ما زال على قيد الحياة. كانت الجثة المزعقة تشبهني".

إضافة إلى تكرار مشاهد الموت، فإن مشاهد القهر الاجتماعي متواترة كثيراً، تمثل تركيبة مجتمع متباين، تختلّف قيمه وإيديولوجيته. والغاية من توظيف هذه المشاهد هو تجسيد مدى مأساوية الوضع وتأثيرها على الحالة الذاتية.

تجليات المكان والمشهد الدرامي في ذاكرة الماء
وظف واسيني الأجرع عنصر المكان في "ذاكرة الماء" توظيفاً دلاليًا متميزاً، يحمل أحاسيس الشخصيات، ويفسر أسباب الحدث، كما يمرر عن وجهة نظر فكرية أو إيديولوجية.

يتشكل فضاء الرواية من عدة أمكنة: المدينة، القرية، الجامعة، البيت، البحر، الشارع، المعطم، الساحات الموسمية، وتتجلى المدينة أكثر كفضاء أو كتعبير عن رؤية. إلى صورة المدينة في "ذاكرة المدينة"، جاءت على شكل لوحات كبيرة وصغيرة، وصفية لأماكن عديدة مبدئية في ساحة النص، ومن مجموعها يمكن أن تشكل رسماً توبوغرافياً لمدينة مشوهة محولة، صورة حوت الإحساس بالاطمئنان إلى الإحساس بالقلق، إلى صراع بين الحياة والموت، كل ركن فيها أو زاوية هو مسند للخوف والاضطراب، وانصدت باتجاه المدينة ستكون غوايات الشوارع قد فانتني نحو الموت.

إن وصف المدينة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بوجهة نظر السارد، ويرتبط أيضاً بالأحداث والشخصيات، كما أنه يرتبط بزمن القصة وباللغة، بحيث تميز الكلمات: المنسحب، المدينة الذكورية، وما إلى ذلك من حالة استثنائية، غير عادية تثير الدهشة والافتعال لدى القارئ، مما يفتح مجال التأويل والبحث عن ما لم يقله النص؛ الأسباب الدوافع. إنها رؤية استمدت من البطل التساؤل الكاتالي: "هل يعقل أن تنتكر

المدينة لثريتها وذاكرتها، ومعها بسرعة .

لأن المدينة هي الحقيقة كما جاء على لسان الراوي ؛ هي لثديتي في الصبغات الأولى، عندما نقابل مزارعها من مقهى لايراس " المواجهة للجامعة، وننظر ببدهشة المكتشف للمرة الأولى، هندسة بناياتها وزخرفات شرفاتها الملتهبة، أو تخطيطات الموزاييك، والتماثيل العارية الملائكة ضالئين، تتحول إلى اللانسي، لقد تحولت إلى مدينة مشوهة، شوشت رموزها وطقوسها بهيجية، باسم حملة تهذيب المدينة، التي شنتها البلدية دفاعاً عن الدين والأخلاق. لقد تحولت كل معالم الحضارة والتمنن إلى أسباب الإحباط والتفهم، إنها حملة تدميرية ضد كل ما هو تاريخي جميل.

إن هذه اللوحات التصويرية للمدينة تشكل شبكة من العلاقات والروى بين مختلف عناصر الحكاية، تخلق فضاء يتألف مع الأحداث والشخصيات، لأن وصف الأمكنة هنا تجاوز الخطوط الهندسية، وتتركز على الصفات الدلالية، حتى يتناسب ذلك مع الحالة الميكولوجية للبيئة، وتتطابق مع وجهات نظره للأحداث، خدمة للموضوع الذي يثيره الراوي، الذي يمثل في مسراع الأيديولوجيات، الذي يرسم المسار الدلالي للنص ككل، يقول الراوي: من غير المثل أن نبدأ معالم المدينة بهذا الشكل المبهج، وبهذه السرعة، وسادة الأمر والتهيأ لا يطمعون المدينة بدأت تترفع نحو الانقراض، ليهل محلها ريف بدون عقل، ولا تاريخ ولا ذاكرة، سوى الجفاف والرمل .

إن هذا الحضور الإنساني في الفضاء المكاني عامل أساسي في مقروئية النص. ويعد أيضاً عاملاً معرفياً، يفتح رغبة القارئ في اكتشاف زاوية الرؤية، وبالتالي إدراك هذه الصفات وهذه الأبعاد الدلالية، يقول الراوي: ما هي يد المدينة التي تملأني حتى القلب، تستيقظ بشكل غريب مثل طفل صغير حلم كثير، عندما فتح عينيه وجد كل محيطه المفقود يقف عند رأسه .

هذا الحضور القوي للفرد الإنسان، هو ما جعل القارئ لا يهتف بتبؤروها في الحدث فقط، إنما يوظف المكاني في علاقته بالشخصية، وبالوقت وبالزمن وبالتراث، سواء أكان هذا القارئ ضيفاً أم حقيقياً. والغصاء في " ذاكرة الماء " عنصر فاعل في الحدث، وعنصر فاعل في الحالة السيكلوجية للبطل، يضيء عليه حالة من البسبوك بوضوح بؤرة ينبع منها الحكى، أو على الأقل يسهم في رسم خيط الأحداث، وتتخذ جميع عناصر السرد في الحكى

شكلها البنيوي في هذا النظام، النظام المكاني.

وتؤدي وظيفة التعريف بالأماكن ووصد تقيدها دائماً في مجال المقارنة والتشبهات المبردة مثل: الاسترجاع الذي يمتزج مع الوصف غالباً كحسام الورد، وتمثال الموليما الذي كسر في طفولته، وعوض يرسم تذكاري للشهداء بدعوى الوطنية، هو مشابه للراهن من خلال تماثيل المتاحف، التي اسقطت تحت ستار الدين والتدين وظيفته منذ ثورات، تركت عمدا للرجوع إليها فيما بعد. وهناك وحدة المكان، فالمثلث يتحرك حذرا موشوما برصه داخل مدينة الجزائر، من مسكنه المحاصر فيه إلى حبه إلى الجامعة، إلى الأماكن التي يتعامل معها، مثل إقامة الأصدقاء والمتعارف، إلى أماكن اللقاء والمعيشة مثل الطعم المغربي، إلى الجزائر القصية ويعبرها، حيث قام بنزهة مع ابنته ريماء والأصدقاء.

وهناك أيضاً وحدة العمل، فالنص يلتم على ما يشبه رحلة الخلاص من فاع الجسم، على أنها رحلة الوعي الشقي بالذات العامة، ذات الجزائر الجريبة. والرواية تتلصق في نيتها السردية مع رواية جهيمس جويس " عوليس "، التي تدور في 18 ساعة، وتتلقي عوليس مدينة " دلتا " بإكملها، وتكاد " ذاكرة الماء " تتحرك على رقة مدينة الجزائر بإكملها أيضاً، ومثلما كتبت عوليس بمعنى بوحدة العمل من خلال الحركة الحرة لبطلها، الذي تلمع في جامعة الحياة، فإن الرواية " ذاكرة الماء " تتلطف غير حر لشقف معاصرين، ينهض بالتفكر لاستكمال هذا التطواف للتصرف على روح المدينة، اندمجا ببعث الرواية الرئيسية عن ذات الجزائر، المهددة تحت سيف إرهاب الجماعات الإسلامية، التي تتلذذ بالوت اليومي، بتدمير الراوي الذي مضى

إن هذا الحضور

الإنساني في الفضاء

المكاني عامل أساسي

في مقروئية النص،

ويعد أيضاً عاملاً

معرفياً، يفتح رغبة

القارئ في اكتشاف

زاوية الرؤية.

بالقصد إلى مبتغاه الأسلم والأفضل للجزائر.

يتضمن السرد في الرواية تقنية المشهد والوصف، يظهر في المشهد التركيز على المواقف الدرامية والحوارية المخترعة، وللمرونة على خبثه المرح، وقد تحولت هذه المواقف مع رواية تبار الوعي إلى نوع من المرض المكوني المباشرة، يكشف عن ملامح الشخصيات وأحوالهم النفسية وال خارجية، دون تدخل من المؤلف، بحيث تترك الشخصيات بحرية مطلقة.

تؤدي التفاصيل والجزئيات الصغيرة إلى تضخم المساحة النصية، فتكثر الأحداث، كما يزداد عدد الصفحات، ولو أنه من المستحيل تطابق المساحة النصية مع زمن الأحداث، لأنه لا يمكن أن يحدث هذا في الواقع، كما أن كثرة الأصوات الحوارية تفرج وجهة نظر مختلفة ومتكاملة، تتناوب فيها الأفكار وتتبادل الأشخاص، وكل حسب موقفه وموقعه للوصف إلى الحقيقة، ما دام الاختلاف يؤكد الحقيقة.

يتداخل المشهد عند واسيني الأعرج بانقطاعات والتواءات ومجموعة من المفارقات، من استرجاع واستباق وتلويح، وتحليل سامع في تجزئ، للنص الروائي إلى مقاطع منفصلة، ولكنها تكمل بعضها بعضاً، تدور كلها حول حكاية إغارة أو حرق، يروي الراوي التوصل إليه وتكاد.

من خلال انتقاء مواقف شتى، تمس جميع الحالات، بمد أن كانت الحكاية الكبرى تخص الحرب الأهلية (قضية الإرهاب)، ويوميح الراوي / الشخصية في ظل هذه الأوضاع بمدولاتها المنتشرة في النص، إضافة إلى تسليل الضوء على خبايا الطبقة المثقفة وخبايا النظام وتجبر المصلحة.

وضع واسيني خريطة لهذه المدينة، ينتقل من خلالها في الطرقات المفتوحة التي تعج بالحمرة والاستمرارية في الحياة، قبل أن تتحول إلى إحساس بالانقراض والموت، ومن الاستقرار إلى الضر والخوف، وتعددت الأزمنة، تتسارع الأصوات فيها كلما خطا خطوة، وتستعصر مشات الأحداث في الأزمنة المختلفة، كلما استغرق في آه الداخلي، يصمت الراوي ويتكلم الموت والدمار في مكانه، وكأنها نايما نايما من حيطان كل زوايا هذه المدينة.

ولأن الراوي يرفض هذا المكان وتحوله فيصنعه معه، إذ نراه يصفه وصفاً، يرتبط بوجهة نظره، مقارنا الماضي بالحاضر المبسكون بوضوح بؤرة ينبع منها الحكى، أو على الأقل يسهم في رسم خيط الأحداث، وتتخذ جميع عناصر السرد في الحكى



لعبة التماهي السيري، ويوميأت جبل محنة الجنون العماري، وكان الراوي يقوم بتخييل السيرة المتماهية مع سيرة الكاتب واسيني، ومذكرات جبل التماهيات في الجزائر، جبل محنة الجنون العماري. يتسابق السرد مع الميثاق السيري والهومي لحياة الأعرج في تركيب الأسيرة، والحدادها الريفي والاجتماعي، وسماوات تكوينه وتربيته الثقافية وتعليمه، وإقامته أو انتقاله إلى الأماكن، التي تعلم أو عاش أو علم فيها، ولغة دلالات كثيرة من النص تتماهى مع بطل الرواية المشفق والروائي والأستاذ الجامعي، فيما يخص الفجيرة التي آلت إليها الجزائر. بل الشجن الذاتي حول الجازل الجماعية، التي تركب في جزائر التماهيات، ولهباب الجماعات الإسلامية في أطروحة الرواية، تهاد صبايته صراحة أو إيماء في مسار سرد الخطاب الروائي.

لا يختلف وصف المسجن المختار في الموت اليومي، خوفاً من القتل المنتشر من صور المذاب المستيري، التاجمة عن الإرهاب في روح البطل المشفق والروائي والجامعي أيضاً.

تتأمل في هذا السرد المتشظي، الذي يحصد فيه انكسار اللغة إلى شظايا الواقع، في تهييل الراوي قائم بالمرجة الأولى على التقريب، بما هو كسر للإيهام من جهة، واستغراق في الكتابة الواعية بذاتها من جهة أخرى، وهذه أبرز سميات روائية النص، فليس التراجع السيري في السرد مهما ما لم يندرج في السيرة السرد، مكونا من مكونات المنظور السري.

يمكن عد رواية "ذاكرة الله" سيرة ذاتية روائية متخيلة، تسرد بواسطة ضمير المتكلم، الذي يوصل إلى واد داخل كمبر مشتمل على كمال، يقوم دور الشخصية الرئيسية. تتكون هذه السيرة من أطراف ثلاثة تتساهل بشكل كبير في إخراجها على الطريقة، التي وردت عليها. بما أنها سيرة ذاتية يكون فيها الراوي متمازلاً مع المؤلف والشخصية نفسها، مما يزيد في الحالة على الوهم الرواية، خاصة وأن حياة محمد الويسني "الراوي الشخصية، تطابق إلى حد كبير مع حياة المؤلف" واسيني الأعرج، "خاصة، وأن واسيني الكاتب، صرح في بداية الرواية على أنها حقيقية واقعية، من خلال تحديد الفترة الزمنية والوقائع، التي حدثت فيها، مما أدخل القارئ في حالة من الارتباك والريب، بين الصدق والحقيقة والتخييل، ومما زاد الأمر تعقيداً هو ورود النص الروائي بضمير

تحولت المدينة بحسب رأي الراوي إلى مدينة كبيرة، على الرغم من افتتاحها بعد هروبه من مدينة البيت، إذ هو هروب من ظلام آخر لا مخرج منه. " انسحب كل شيء من المدينة

المدينة الساحرة الضائع داخلها مئات الناس المستعربين، الذين هربوا من بلاد الظلمة والموت، ليضيعوا في مشاهات التشرذم والضياح، يسقط على مصيرهم التقلل من مسكن لأخر، يقتلهم الحزن إلى بلادهم، وفي نفس الوقت تصبوا مع كلوس النيهيد ونسوا الخوف والموت، ليستقلوا في هوة الخوف من الموت جوعاً أو تشرداً.

تمثل الذاكرة شامسا كشاشة البحر، لكن الأول قضاء مطلق على أحزان جهر متنيه، والثاني مفتوح على أحلام مستقبلية حيائية. فهو التقاط بين المثلث والمفتوح المبرع من حالة الهذيان، التي تصيب الراوي عندما يتملكه الحزن، فيرى الأمكنة من منظور حالته النفسية ويسطط عليها، يلجأ إلى هذين الفضائين كلما أحس بالفرقة والخوف، فلهما يمثلان مكاناً تدفن فيه أسرارهم، فيفرغ الذاكرة الحزينة المسروقة، والتي يقصد بها المدينة والناس، وكل ما تشتمل عليه في البحر الذي يمثل الحياة.

تركز هذه الرواية تقريبا على فضائين مهمين، هما فضاء الذاكرة التي تمثل قراءة حميمية للماضي في ظل الحاضر، يعني استعراج الزمن الماضي في الحاضر، يشكل بناء زمنية منسوبة من خلال المشاهد الاسترجاعية المشتقة في فضائات الذاكرة، وانتقاء الأحداث التي يطرحها والمنااسبة لأفكاره المراد التعبير عنها. شارفت الدنيا على الصباح، ولا أدري سبب هذه الرغبة المجنونة للقرارة، للفردية إلى هذه الحفرة المظلمة التي اسمها الذاكرة. يساعد البحر على تسكين الماضي والذاكرة المثقلة بالمراد والموت، " أمام البصر يهد الإنسان شهية خاسمة للكلام. حاولنا أن ننسى الموت لحظة، وفي كل كلمة وفي كل فطرة موجة ".

التماهي السيري ويوميأت محنة الجنون العماري

لا يشارك السرد في رواية "ذاكرة الله"

متناقضتين لوجه واحد، شتلتهم صورتهما في ذهن القارئ، وكان هذا القارئ يعيش داخلها، ويعرف كل زاوية من زواياها، كتقابل زمن الاستقرار وزمن المحنة، فضاء بذلك الشارع بين زمنين مختلفين، كما دخل المجتمع بين قيم ضائعة، صارت فيها الشخصيات ثلاثة وسط مفاهيم مختلفة باختلاف الزمن، فصار بذلك الشارع مسرحاً للصراع الإيديولوجي، وصفه الراوي بالتطرف الديني وطابوهات المصعوبة الإسلامية.

تحولت المدينة بحسب رأي الراوي إلى مدينة كبيرة، على الرغم من افتتاحها بعد هروبه من مدينة البيت، إذ هو هروب من ظلام آخر لا مخرج منه. " انسحب كل شيء من المدينة، الشوارع الزاهية، الأغاني، الألوان، الألبسة، الصبيات، صارت المدينة هبة كدورية ويكون معنى داخلها. " تحولت المدينة إلى لوحة مشوهة ومملوكة بآثار الرصد، التي تحدثت بلسانها من حصول اشتباكات عنيفة، شومت كل معالمها وقبعتها بحجة تهديد المدينة، وأسلمتها من طرف رئيس البلدية، وهدمت كل معالم الحضارة والتعلم لتعوض بقايا حطام.

تمثل باريس الهروب من الخوف والموت نحو الأمل والضياح، كما تعبر فضاء نصيا استرجاعيا، يمر عبر لأوعي الراوي، كلما أحس بالفرقة والوحدة والصينين إلى زوجته وأسرتها، لأنه هو الصوت المهيمن في عملية السرد والوصف، الذي يحمل بين طياته إشارات تحيل على دلائل فضائية تمثل مدينة باريس، التي ترمز للحياة والنجاح، كما تحيل دلالاتها على الخوف والاضطراب، تموت فيها الذاكرة " الماضي والحاضر المرتبطة بمدينة الجزائر العاصمة، فيصعب بذلك التألؤم مع طبيعتها أمراً صعباً على الراوي تحمله.

تتشرد دلائل المدينة الثانية (باريس) القابلة لمدينة الجزائر عبر الوصف الخارجي والداخلي، يكشف عن دواخل الراوي وتفسيره للمرعبة من الذاكرة والحاضر الواقعي، والناقضة للأمل وتدوق الجمال، تصفيها لميماً نشاطاً وحيوية " تبدو لي باريس من وراء الزجاج للندي بأنفسنا الشقية من خلال هذه النهاية الشاهقة. مدينة تصعب داخل جبال كتيب داخل هداش خائلي محاط بالجموم.

يصور الراوي في استرجاعاته لهذه المدينة مغاربتها بالبشاعة، التي وصلت إليها مدينة الجزائر والتشوه الذي أصابها، فجعلته بصره وكأنه في إطلالة على الحلم ونسيان الواقع فتشغل بذلك الجمال والراحة النفسية. "بالي باريس باردة لكنها جميلة."



التكلم، الذي يعيل على المؤلف والشخصية الجورجية، حتى أضحت هذا النص مكوناً من ثنائيات ومن التناقضات والمقارنات.

يمكن اعتبارها سيرة ذاتية بالاعتماد على التداعي الحر لدرجة، تبدو فيها جلها الأحداث مفككة وغير مترابطة، متزامنة الأطراف في كل الاتجاهات، يصعب جمعها وإعادة تركيبها لبناء هرم، لا تتوفر فيه عقدة واضحة، وإنما عقدة تظهر من خلال تلك الالتواءات، والغموض الحاصل في الفصل بين الأحداث. وكان واسيني الأخرج يحاول التهديم وليس البناء.

ولم مما يزيد في إرباك القارئ، هو تصريح المؤلف بأن الرواية سردي ليوميته، التي تحيل على آنا الجمع، لأنها يوميات يعيشها كل مثقف جزائري في تلك الفترة، من نزوع لطمس الشخصية المثقفة، وإجبارها على الموت البطيء يظهر مثل روح الإبداع، إن الراوي / الشخصية هو أستاذ جامعي مثقف، له علاقة بالجامعة والمجتمع والأسرة المتكونة؛ من زوجته مريم وابنته ربما وابنه ياسين.

تعتمد رواية "ذاكرة الله" الأساس على استرجاعية تساعد في إضفاء جوانب مظلمة من شخصية الراوي، لأن هذه الرواية تركز على هيئة الصوت الواحد، وهو صوت الراوي، لم تثر بصوت أصوات الشخصيات الأخرى بحسب هامليتها ودورها، الذي تقوم به في النص السريدي، وعلى علاقاتها المباشرة بالشخصية الرئيسية، على الرغم من أغلبها يصيب في دائرة الشخصية المثقفة، التي اتخذها المؤلف موضوعاً لروايته، فانضخت حينها كثيراً من النص السريدي، حتى أصبح نص الشخصية المثقفة في ظل الظروف المسايوية في فترة زمنية معينة.

تتابع المقاطع الروائية قصاصات من الجرائد، بل على واقعية الأحداث، يمثل النص في مثلث الفكر "بوخرجة" على نفس منوال الرجل الذي أتاه بحجة العمل من قتلته، لذلك خاف "محمد الواسيني" على نفسه وعائلته، فقام بالرحيل من ذلك الحي، لأنه أصبح مهجعاً للقلعة على حد تعبيره.

حلول الراوي / الشخصية ربط حياته الشخصية بالأوضاع المحيطة المزرية، التي عاشها الجزائر آنذاك، يمكن اعتباره تكميلاً وظيفته ملء الفراغات، التي تركت صعداً إلى حين، وإضافة بعض جوانب شخصية "مريم" وعلاقتها بالمكنى الإطار، نظراً لثقل الراوي / الشخصية بها من خلال وصف المعاناة، ومن خلال انفصالها (سفر مريم إلى فرنسا خوفاً على أولادها).

يرتبط الراوي بالزمن الحاضر إلى حيل على زمن الحنة والوقت، الذي يطارده، كما يمتلكه للماضي باعتباره شخصية محورية، يعود بالذاكرة المثقلة بالمأسى والنواجع إلى الزوا، بحيث يتداخل الزمانان على وعي الراوي، فيتشعب السرد وتتعدد القصص بتعدد الشخصيات، وتختلط الأصوات لكن الصوت للمهم، يبقى صوت الراوي، الذي ينطلق في سرده من سيرته الذاتية، وسرد قصة حياته كإحالة إلى السيرة الجماعية. اعتماداً على استعادة الأحداث في الذاكرة عبر فترتين زميتين متشابهتين من تاريخ الجزائر هما: زمن حرب التحرير، حيث يسرد قصة طفولته وماضي البعيد، وزمن الحرب الأهلية في التسعينات كاستعداد لأحداث الخامس من أكتوبر ١٩٨٨، وماضيه القريب الممتد للحاضر والمستقبل، فتعتبر سيرته جزءاً من سيرة جماعية كبرى، ينطلق في سردها من الذاكرة، التي يستخرج منها مخزونها على أسلوب التقطيع.

تضمر الذات الروائية بانسجامها داخل هذا الزمن، وضاعها في ظل الواقع المزري، إذ لم تعد قادرة على مواجهة آتبات الحياة الأوضاع السائدة، والتعدي للمحافظة على حياتها من أجل الآخرين، مما يولد لديها انشطاراً أو انقساماً في الشخصية، يجعلها تنهيا أشياء غير موجودة... شعرت برغبة كبيرة كبيرة للصراخ، كنت متعمياً، ولكن لا يعقل أن يكون كل ما رأيته هو مجرد حالة مجنونة... مستحيل. هل بدأت أضلّال مثل الشمعة... من التلغون مرة، مرتين، لم أرى، قلت ربما مجرد هذيان.

تتخلل الرواية مشاهد مسخطة الراوي وانتقاده لواقعه السياسي والاجتماعي، معاولاً بذلك تعرية مفاسد بعض المسؤولين، الذين يخشون وراء قناع إصلاح الفساد تحت حجة الدين، كما اختار واسيني شخصياته من المجتمع والمحيط، محاولة منه لكشف خبايا المجتمع والسلطة، وانتقاد الوضع السائد بصوت الشخصية المثقفة، التي لا يختلف حاضرها كثيراً عن ماضيها. فهي عاشت ولا زالت تعيش الفهم "الثقافة في هذه البلاد، يهدلوه، جرموه، عزّلوه، قتلوه، واليوم يجّهزون عليه. هو أضيق حقله في عملية التدمير هذه. يقتل ويضع مثل الخروف، ولا يمتلك وسيلة واحدة للدفاع عن نفسه."

تبدو أغلبية الشخصيات مأزومة وموتورة، نظراً للوضع المزري الذي طغى على حياتهم، والزمن الذي فيه؛

حيث تنهجم يعودون إلى الماضي لبحث أمجاد، والبصيص عن تحولات سائدة، تقديم شمعاً دريهم، لذلك نلتمس السلبية التي يحاولون من خلالها الهروب من الواقع المشوش، مع بعض الإيجابيات، وهذا يدل على تجريبية الراوي واسيني الأخرج وحداثة كتابتها، خاصة من خلال تضخيم السرد، وتداخل الأزمنة وتشابك القصص، بحيث تجعلنا نتوه بين تراجعات الذهاب والإياب، لدرجة نتوهم فيها أن الماضي هو الحاضر، وأن شخصية يوسف تنتمي إلى الزمن الحاضر، لأنها الرواية واسيني الراوي مليلة سرده، يتعمها بصيغة الحاضر. لذلك لا يمكن التفرقة بين ماضيه وحاضره.

نهيم على الرواية شخصية المثقف، التي يحل فيها الراوي موضوعاً متعلقاً به ومالاقته بالقيم الاجتماعية والسياسية، والمادة التي يعيدها المثقف بسبب التهميش الحاصل من طرف السلطة والنظام، وبالتالي يعيها على وقع زمن المسيطر الطام الذي يتحكم به، وبالتالي تحولات شخصية المثقف إلى المحور الأساسي الذي لعب الراوي على أوتار موضوع سرده، حيث يشكل التعبير عن الذات باعتباره سيرة ذاتية.

ولأن اللغة في تعبير كل شخص عن أفكاره تعدد شخصيته، ولجاءه، فإن المؤلف يستخدم لغة المثقف ولغة الإرهابي، ومنه يتبين الصراع القائم بين زمن المثقف وبين زمن الإرهابي. هذا الزمن الذي أصبح فيه المثقف الواعي لا يعرب من الواقع بل يتصداه؛ شويها مقلداً أو مرتداً عن الدين معبره الموت، "ماذا سر مليح، كان مصنيا شويها، شتم المؤمنين في كتاباته."

هي إذن لغة الإرهابي المثقفة في دائرة الجهل بالأمور الصعبة الدينية، تشبه إلى حد كبير لغة السلطة القائمة على عكس أمام محط السلام وعدم الاستسلام أمام تبار الظلم. مسور الراوي وإقعه في العشرة الأخيرة، ومكانته التي سلبت منه بعدما، كان أساس طور القيم الاجتماعية وأزهارها أصبح يجرس بتكريم. سبب تدميرها لذلك نراه يعاطفونه بلغة التهديد والوعيد في كل مكان. "أهيا الشويهموس مستنبحون حتى ولو تشبعتهم باستأثار الكمية، فإن إل الإرهاب من أمر ربي."

لكن الراوي باعتباره نموذجاً للمثقف، لم يستعمل إلا لغة التحدي والدفاع عن الوطن ولو بالغم. لأنه لا حيلة له سوى الكتابة في ظل إسكات اللغة وطمس معالمها. حتى أن السلطة كانت تصير في مشاربها ضد التيارات، الذي يصبح فيه المثقف من خلال



آنذاك، وفي الصمت وما يشبهه، مما تقتضيه الرواية في هجالة، ويتبدى تصوير الفجائية في أساليب متعددة، أذكر منها الحنين القسبي إلى صورة الجزائر الحضرية، داخل شبح الرواية كله... أنا أخفقت مع نفسي، كل شيء ينهار، حتى أسبغ الخطابات صبغاً تشكك فيها، مراجعنا انكسرت، ضخمناها حتى صدقنا أنها كل شيء في هذه الدنيا، وما هي الدنيا تضحك علينا، ماذا بقي من الاشتراكية؟ من المروية؟ من المستقبل؟ من السعادة الوطنية؟

شعرة الذاكرة.. شعرة الرواية والتفاسد الألوان

تقترب الكتابة الروائية الجديدة جمالية اللغة، في محاولة للانزياح عن اللغة الروائية العادية، إلى معانقة لغة الشعر، وكسر الحواجز الفاصلة بين جنس الرواية والشعر، فليتحداً مكونين نصاً تكمن جماليته في غموضه، كما تتداخل الأزمنة وتتماهى نحو إنشاء بنية تعزى جمالياتها إلى اقترانها بالهذيان واللوحى، بالخاص بالماضي، بالواقع والتاريخ.

يكشف الزمن في "ذاكرة الماء" عن شعرة المجاز والتلميح دون التصريح، تتساقط اللغة بين هذا وذاك، وبين دال ومدلول، ينجس المعنى بانتظار حارئ، نحرير، يستطلع تلك الرموز، وتكتيك البنى السردية والإمساك بمسارها.

في لغة شاعر انكوى بنار الخوف والمأساة، يمر بها عن لحظات هاربة من فطائر النسيان، من خلال تولد اللحظات، بين لحظة مضت وأخرى أرقت، تعيد الزمن الأولي بمفهوم مغاير حسب الوضعيات.

كما يبرصد قصص شخصيات ورقية، يمكن تجسيدها على أرض الواقع، إضافة إلى متواليات شعرية، نابعة من صميم قلب مثالي، لتشير معالم مدنيتها، ووجود أسدفاً وأقربائه، فيتداخل ذلك النص السردى بالشعري، لينتج تشبيهاً ونشيداً حاراً، ومحفلات فاصلة تتوقف عندها القارئ يلتقط انتمائه، استعداداً لغامرة جديدة في التوارد، من أجل اكتشاف أسرار الكتابة وبكارة اللغة... أكتب لي أي شيء تراه مجيداً، أريد احتسابك في الكتابة، وليس واجباتك، أكتب أو لا أكتب الكتابة مسافرة داخل الحقيقة واللوحى ومن كل المستحيلات.

تطفو الدلائل الاستعارية والعبارات المجازية على صور شعرة، تكاد تلغى

في الكتابة على على جهطلان المدينة وعلى مؤخرات تكمسيات الأجرة... يا بنتي الاستعمار استعمار فقد أرجعوا البلاد قروناً إلى الوراء ومنعوا من تدبير شؤونها، تقاطلوا على بحرهما ويرها ليس حيا فيها، ولكن حيا في مالها، فقد كانت بلاد الجزائر ممثلة.

تتضمن الرواية قضايا اجتماعية وسياسية وتاريخية ودينية، تتقاطع مع تقنيات سردية مشكلة بنية سردية مشتتة، يصعب تحديد كل قضية على حدة، وهذا راجع للرؤية التحرييرية التي اعتمدها المؤلف في كتابة روايته، المستمدة من الرواية الجديدة، التي ظهرت بفرنسا، والتي تحاول كسر التقاليد السردية، واستعمال كم مائل من المعارف الزمنية المتداخلة مع الزمن التاريخي، والدعم لوجوده خاصة من خلال مغزون الذاكرة.

حول واسيني الأعرج رواية النص إلى معنى درامي، شأن المسرحية التي تصافد على وحدات تحقق المحاكمة، هناك وحدة الزمان، إذ تدور الرواية في زمن واحد، هو يوم واحد من حياة مثقف جزائري، داخل جهم الحياة اليومية الوالفة في الإرباب، والقتل المجاني على أيدي أعداء الجزائر والحياة.

وما دامت الجزائر شارقة في المهام والدماء الفزيرة من سيف الإرباب، وكان القسم الأول "الوردة والسيف" باباً لذاكرة مغموسة بدم الجزائر المراق، فإن رحلة الخلاص من جهم الحياة اليومية في جنات المدينة، تصير إلى رصد مرعب لهذه الذات التي تتاهرها رؤى الفجعة الكابوسية: من الخوف والقلق والحزن والرهب والتشكك إلى الاختناق بمسور القتل.

"لم فجأة بدأت أسخر من نفسي، واتمرغ في داخلي، وأهقته ملهم من تقخيمني التي لا معنى لها، فقد قتلت نفسي وأنا حي". يتعرز النزوع الدرامي في "ذاكرة الماء" بمظاهر شديدة الدلالة على مأساة الحياة في الجزائر وفجائيتها، وكأن الرواية بتلاويها الدرامية المختلفة مرثية للجزائر، ومصارها القيمية الحقبة في رحلة الموت للنشر، وقد بدأت الرواية بما يشبه التقديم في المناسي الإغريقية "البولوج" في نبوة المرافة حول ما سيكون وما كان... "وها هو الزمن الميت يعود ويمثل رأسي بالسكاكين والرمصاص والطائرات، التي أركبها مجيراً، والحديد الذي أصبح حقيقة قائمة تملأ الدماغ".

ثم تتوالى عمليات اندغام الذات الفردية المطردة في فجائية الذات العامة، الجزائر المحاصرة بالإرباب وتواطؤ النظام مع القتل

مصادرها، لكل أنواع الكتب التحرييرية، اعتبرتها كتباً شيوعية تمس الدين والبلوة، من بينها رواية الراوي التي اعتبرت من الكتب الخطيرة في ظل الموت، لأنها تتابع المشكلات الاجتماعية، إضافة إلى المشكلات السياسية والأمنية، فبمها كان الرقيب في الأنا الآخر انتقل ليسكن أنا الذات.

من خلال نزعة النص السردى الواقعية، تبين لنا أن الزمن المتحدث عنه، والأحداث التي دارت قمع على حيزين: يقع الأول في الثمانينات والثلاثين في التسعينات، وبين هذين الحيزين لم تتغير حالة اللغف بالرغم من أن أسلوب اللغف الممارس عليها قد تغير، فلم يبق منها إلا الشعارات والخطابات "أنا أخفقت مع نفسي، كل شيء ينهار حتى أسبغ الخطابات تشكك فيها، مراجعنا انكسرت ماذا بقي من الاشتراكية، المروية؟ الثورة المستقبل؟ السعادة الوطنية؟".

يوضع الراوي إيديولوجيته المتناقضة مع الإيديولوجية السائدة في المجتمع، والتي تسيطر عليها السلطة تحت قضية عامة، هي الفساد السياسي والتلاعب بورقة الدين، وتحاول ترجيع الكفة، فتتشابك الإيديولوجيات وتنتج ثلاثيات عبر تناوب سردى يتعدد باختلاف زاوية النظر، وسيطرة الراوي السردى أولها إيديولوجية الراوي، ثنائها إيديولوجية الإرباب، ثالثها إيديولوجية السلطة اتجاه المجتمع والشعب.

والمنهوس من لغة الراوي وخطابه، و هيمنة إيديولوجية إسلامية في فترة المشربة الأخيرة، يخفي النظام فيها تحت غطاء الدين في قلبها بممارساته وغير مثال لي ذلك، هو رئيس البلدية ومهنته أسلمته المدينة بفتاح الهيمنة القديمة في عصر الديمقراطية وفرض السيطرة، حيث نجده قد زواج في خطبه بين الدين والندى، وبالتالي أنزاع إيديولوجية عن مفهومه للعقاد، هو تني بعض نفاياها المنتشرة فوق بؤر القوانين، أنا رئيس البلدية وتخرجه الوقت التي نتي.

يؤكد الراوي على عصر المشابهة بين الاستعمار الفرنسي للجزائر واستعمار الإرباب، هو إذن إرباب بالماضي وإرباب بالحاضر، مع اختلاف الأهداف والنتائج والأساليب، ولكن المفهوم واحد، فقديم كانت الخطابات الوطنية هي اللبنة الراسخة التي لعمريها، لكنها تغيرت في الزمن الحاضر إلى خطابات دينية، ومحاولة نشرها حتى وإن كانت الوسيطة،



مسيورة الأحداث، وتفتتح على نظام سردي متذبذب، وعلى خطاب قائم يحيل على زمن الموت والمحنة، عبر مسؤولون داخل كإشارات شعرية، وتساؤلات جوانية حول المفقول واللامفقول، والواقعي والمفقول اللذين يشكلان نسجاً ملتصقا، يزيد في جمالية المحكي ككلمة مبنية. كما ينسج كلمات تسبح في فضاء النص لتماثل الشعر في زمن مسكون بملوث والهواجس، بدايته الصفر، وتساير نهايته المحتملة إلى ما لا نهاية نحو معادلة ذات مجهول، كل هذا بافتتاح زمن سردي على زمن شعري وأزمة أخرى متددة. .. أحيانا أنا نفسي لا أفهم. شيء مما يشدني إلى هذه القضاة، ربما كانت صادية مخفية في الأعمق، ربما كانت الرغبة في الكتابة، أعني البحث عن تجربة دونكيشوتية أكثر منها تجربة وأعية ..

تبرز براعة واسيني الأعرج في إنتاج شعرية تلبس بالخطاب السري، يتحول فيها الزمن إلى معادلة بين الماضي والحاضر، والموت والحياة، صير زمن جلوني بالتساوتات ومماحكات لنفسية، يستخرج فيها مآلأ الواقع والخيال، والسرد والحوار والوصف، فيقتدر بذلك الزمن بالصمت المصمت، وبانسحاب الذاكرة، فتصنع رجراجة كأنها تستغرق زمن جهل بكلمة قابل للإعراض بسرعة مثقلة ولها لآلة ذاكرة ذاكرتي أو بعض منها ذاكرة جهلي، الذي يقرض الآن داخل البشاعة والسريعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم، وتبين أنه لا بديل عن النور سوى الثور في زمن قائم، نزلت ظلمته على الصنوبر، لتستأصل الذاكرة قبل أن تلعس الميون ..

يلجأ الروائي واسيني الأعرج كثيرا إلى التصويرات الإيحائية والرمزية الشعرية، وأضاف إلى النص بعدا شعريا متعلما، ينزاح نحو لغة يومية عادية، تشير إلى إيهامات واقعية، تساعد على تصوير الواقع المرئي الذي فرض نفسه على وعي الراوي، لم يجد له مخرجاً في التغيير، لذا جاءت صور المستحيل تقدر بصور القمامة والتشاؤم، باعتباره من كسب الرواية الجديدة برواية تبار الوعي، الذنون يرون العالم بمنظار خاص، يحاولون من خلاله تحليل وضع ما وطرح موقفه زوايه، عن طريق تقنيات جديدة، أو بالأحرى بأسلوب جديد وسعولة التفتير، ولو أنهم يتبنون مستقبل تزداد فيه الأوضاع سوءا، .. سيأتي زمن لا يعرف الواحد فيها صاحبه وأخاه وسينيته وفريته، وربما بلادها، الكل خلف من الكل ..

تبرز براعة واسيني الأعرج في إنتاج شعرية تلبس بالخطاب السري، يتحول فيها الزمن إلى معادلة بين الماضي والحاضر والموت والحياة

وضمن معالجة فضية المثقف المهنش، حيث يركز الوصف أساسا على المميزات الشخصية للشخصيات، والتي تبين الحالة الواقعية وتأثيرها عليها، حتى تكاد الحركة الكثيرة أن تغلظ وظيفة الوصف، وفي التفسير وتجسيد الحس المسائي للوضع. .. يوصف رجل بطبيعة نادرة وجنون استثنائي، يمشي بسرمة، يقرأ بسرمة، وكلما يأكل بسرمة، ويتأمل بمق وجنون، وكما حزن واختلطت عليه الأمور، يقول بشكل جاد، مبرزا عن عيون تغطط فجأة ألوانها - يا يارب هذه البلاد لم تتغير عادة واحدة من ممارساتها - الذي يشغلي فيها ليست الغشالات، فانا أعرف أنه يتم ترتيبها بشكل متقن، ومن طرف جماعة يبرفونها جيدا، ويملكون كل التفاصيل والمعلومات غنا

إن وضع اللون مثله مثل اللغة، يكون صادة نتيجة لتصوير قبلي، مما يوحي بأن تصمد ألوان غلاف رواية " ذاكرة الماء " مستوحى من أفكار قبيلة جسدتها رؤية الكاتب على مستوى اللون، الغاية منها بث رسالة معينة إلى القارئ. إن الألوان علامة خاصة ومبرزة تميزها عن بعضها البعض، وهذا ما يجعل قراءتها تتحد وتباین، كتب المنوان الكبير بالأزرق، وهو المعروف بتغييره عن سمو الأخلاق في لغة الألوان، والمنوان بهذا اللون يشتغل اشتغالا دلاليا إيحائيا، إنه لون البحر، لون الماء وزيقة السماء، إنه البحر الذي يحل حيزا كبيرا في فضاء الرواية، إنه صديق مخلص للبطل ويرتبط ارتباطا وثيقا، إنه فضاء لتأمل إنه لللباس والمق. وتتطابق هذه الدلالات الإيحائية مع النص.

كتب المنوان الهامشي باللون الأحمر، الذي حيل على الصراع الدموي، مما يوحي إلى أن الأحداث، التي تصورها الرواية من المتوقّع أن تكون دموية، فالعديد من المواقف

قد غلبت عليها وتحكمت فيها لغة الدم، مما يجعل المسألة عميقة والفاجعة اليمية، وقد كان اسم الكاتب باللون الأحمر في أعلى الغلاف، مما يجعله عنصرا من عناصر هذا الصراع، إنه قد عاش هذه الحرب الدموية على أرض الواقع في جو نفسي متأزم.

أما اللون الثالث الذي تضمنه الغلاف، فهو اللون الأبيض الذي يشكل مساحة كبيرة من الغلاف، بحيث كان القاعدة التي كتب فوقها المنوان واسم الكاتب، مما يوحي بأن الأمل أكبر أن تقتاله رصاصة طائشة، إنه البياض الذي يدعو إلى الأمل والسلام والأمن والاستقرار.

إن تصور هذه الرواية الواقع والتاريخ بطريقة شاعرية مفرية، تماهى مع الخيال وتخلق عبره نحو عالم مغاير، تكون أزمته متداخلة، لأنها تعتمد على الذاكرة المزدحمة ووعي الشخصية وتغير أحوالها، باعتبار هذا الحاضر امتدادا للماضي والجسد من بعض القصصات، التي أصبحت راعيتها تثير الحساسية، ولكنها تمثل التاريخ والواقع، الماضي والحاضر بالنسبة للراوي / الشخصية، حتى أنه أصبح لا يستطيع الاستغناء عنها، لأنه يعتبرها ذاكرة مرجحة نصيفة به إلى ما لا تتغير الأوضاع. .. لقد صرت عاجزا عن لمس كل هذه التفاصيل وهذه القصصات، التي مرضتني وأزادت من حساسيتي، صارت كالحجر، حفرة مظلمة بدون قاع لا أنا تخلصت منها وعشتها نهائيا، ولا هي تخلصت مني فشتحق وتتيح الفرغات، لا هي عاشت بدوني ولا أنا استطعت أن أسلم فيها ..

وهكذا تبرز في الرواية صور الانتقاد اللاذع والتهكم والدمامية المريرة من مبنى هذه الفجائية، لدى تشرعيه للسلطة وللعجائبات الإسلامية، والتاريخ السياسي القريب والبعيد، تقول " ذاكرة الماء " هي اشتغالها السري ما يمد الحداثي نموذجاً لرواية النص، ولا سيما سمي مؤلفها على انتظمتها في الكتابة الأولية بذاتها، وهي تتسلق في نوعها الخاص، وتوأم بين مستويات سريية ولغوية متعددة، تعبيراً عن فجائية الذات الروائية في الجزائر.

✽ كاتب ونقاد من الجزائر

المصدر:

(١) - واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، منشورات الفضاء الحبر، الجزائر



مؤلفات، تمت ترجمتها عن الإنجليزية، أو الفرنسية، ومنها كتاب نظرية الدراما لبيرت زوندي (١٩٧٧) والنظرية الأدبية المعاصرة لرامان سلدن، الذي ترجمه جابر عصفور (١٩٩٦) ونظرية الرواية لجون هالبيون الذي ترجمه محيي الدين صبيحي (١٩٨١) ونظرية الأدب لرينيه ويلك وأوستن ورن للمترجم نفسه (١٩٧٢) وكتاب نظرية الأنواع الأدبية لفونكت الذي ترجمه عن الفرنسية حسن عون في جزأين (منشأة المعارف الإسكندرية بلا تاريخ) علاوة على فصل لرينيه ويلك في كتابه مفاهيم نقدية الذي ترجمه محمد عصفور، وصدر في الكويت (١٩٨٧).

على حين نجد الكتب التي تتحدث عن نظرية الشعر، أو نظرية النثر، أو نظرية القصصة، أو الرواية، أو الحكاية، أو المسرحية، في الأدب الأجنبية كثيرة بما لا يقاس. ولهذا فإن صدور هذه الطبعة من هذا الكتاب يؤكد حقيقتين، أولاً: حاجتنا الماسة إلى هذا النوع من الكتب، والثانية: أن نقاد الطليعة الأولى منه دليل واضح على تلك الحاجة.

في الفصل الأول من كتابه يصعد المؤلف الدلول المسم لا مصطلح نظرية الأدب، وبين حدودها، وغاياتها، فهي مزيج من الخطر العلمي، والذوقي، الذي يمس بالآدب، من حيث نشأته، وطبيعته، ووظيفته. والبحث في نشأة الأدب تعنى الكشف عن الملائق القائمة بين العمل الأدبي وصاحبه الأدب. في حين أن البحث في طبيعة الأدب تهتم ببيان جوهر العمل الأدبي، وسماته، وخصائصه، التي تميزه عن غيره من الأقوال، والكتابات، فهل هو معاكاة مثلاً أم تعبير، أم خلق، أم انعكاس للواقع في وعي الأديب؟ وأما البحث في وظيفته، فهتم بتحديد نمط الملائقة التي تنشأ بين العمل الأدبي وجوهه، أي: بين تأثير هذا العمل حين يقرؤه، ويتلقونه، جماعات، أو أفراداً. فهل يقتضي بإدخال التسليمة والمتعة في نفوسهم، أم أنه يحرضهم على التماس التفتير، ويدعوهم إلى تجاوز الماسي، والمنح؟ أم يطهر نفوس مشاهديه من النزوع إلى الجريمة والشر؟ وتبما لهذه المجالات، التي تهتم بها نظرية الأدب، نجد المؤلف يقفنا في الفصل الثاني من الكتاب على ما كان من مساجلات تتمثل بنظرية المحاكاة imitation بدءاً بأفلاطون، مروراً بأرسطو طالس، وانتهاءً بالدرسية الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة عند هيليب سيني، وألكسندر بوب، وجون

نظرية الأدب

في كتاب لشكري ماضي

د. إبراهيم خليل *

المؤسسة العربية للدراسات والنشر صدرت الطبعة الثانية من الكتاب القيم "في نظرية الأدب" للدكتور شكري عزيز ماضي أستاذ الأدب والنقد في جامعة آل البيت. والكتاب الذي كانت قد ظهرت الطبعة الأولى منه من دار المنتخب العربي في بيروت سنة ١٩٩٣ كتاب ضخيم يقع في نحو ٣٠٠ صفحة من القطع الكبير موزعة في مقدمة وستة عشر فصلاً، ومسرد بالمصطلحات الواردة فيه، فضلاً عن ثبت بالمصادر والمراجع العربية والمترجمة.



ولا بد من التنويه، ابتداءً، إلى ندرة الكتب العربية التي تبحث في هذا الموضوع على أهميته، هيأستثناء الكتاب القيم الموسوم بعنوان مقدمة في نظرية الأدب لمعيد المنعم تليمة (١٩٧٦) وكتاب فن الأدب لسهيل فلماوي (١٩٥٢) وكتاب محمد مندور الأدب وهنونه، وكتاب عز الدين إسماعيل الأدب وفنونه وكتاب فن الشعر لإحسان عباس (١٩٥٤) وكتاب نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن.. لرشاد رشدي (١٩٧٥) وكتاب في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض (١٩٩٨) وكتاب مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية لرشيد يحيى (١٩٩٤) من المغرب، وكتاب مساهمة في نظرية الأدب ليوسف سامي اليوسف، نقول: باستثناء هذه الكتب الأصلية، لا يجد الباحث في المكتبة العربية سوى فصول متناثرة في كتب، أو

درايدن، ويوالو، وغيرهم ممن ذكرهم، وذكر أراهم، أو لم يذكرهم تجنباً للإطالة، وحرصاً على الإيجاز، والاختصار، والتكثيف.

معضلة الأطلطون:

ولا بد من التذكير بأن المؤلف عرض آراء أطلطون (٤٢٧ ٣٤٧ ق. م) بوضوح اعتماداً على ما اقتبس منه من الكتاب المأثور من الجمهورية، الذي نقله إلى العربية حنا خيان، وبعض ما عرّبه منه لويس عوض في نصوص من النقد عند اليونان (١٩٦٥) وما ورد من تعليقات ذكية انتق بها المؤلف في كتاب فن الأدب للذكورة سهر القلماوي، ولا ريب في أن ما ذكره أطلطون عن الشاعر في جمهوريته، ومساوئاته، قد الحق الأدي بالشعر، ووصفت أفكاره التي آلت إلى طرد الشعراء من الجمهورية الفضلى شر طردة، بمعضلة أطلطون، وظلت المحور الذي تدور حوله الآراء النقدية حتى بداية القرن التاسع عشر. ولما كان أرسطو (٣٨٤ ٣٢٢ ق. م) ذا نزعة فلسفية تجريبية مغايرة لمذهب أطلطون المائل، فقد اختلفت بسبب ذلك آراؤه.

صحيح أنه لم يرفض فكرة المحاكاة، رفضاً شاملاً، ولكنه أوضح أن الشاعر لا يحكي الأشياء بمثلها، ولا يحكي الناس كما هم، بل يظهرهم كأفضل، أو أسوأ مما هم، وفي النوع الأول يكتب التراجييديا Tragedy وفي النوع الثاني يكتب الكوميديا Comedy. وزاد على ذلك مؤكداً أن الشاعر المسرحي يحكي التمازج الكلية، لا الجزئية، أي الحياة المثالية، لا الواقع المشوه الذي هو أصلاً تقليد لما خلقه الإله الخالق.

وعزا إلى الدراما الشعرية دوراً خطراً في تهذيب المجتمع، وتحريره من النزوع الأخلاقي السلبى، فمن طريق الشفقة Pity وإثارة الخوف Fear يحدث لدى المتلقي ما يشبه التطهير Catharsis أي أنه بمشاهدة ما جرى أمامه ليليل المأساة من سقوط، وما لحق به من عذاب إلهي، يرتدع، فلا يقدم على شيء من شأنه أن يفسد الألية.

وإذا كان أطلطون قد سلب الشعر كل فنية معقدة، فإن أرسطو نسب إليه فضائل شتى، وعده الملاحم، والمأسى، من الفنون الجديرة بإصلاح المجتمع. وهنا نلاحظ المؤلف أن نظرية المحاكاة، في جمهوره الأولي، ضربت صفحاً عن البحث في ذاتية الشاعر، وصوافطه، وخياله، واتسماته الاجتماعي (١) .. واهتمت

إذا كان أطلطون قد سلب الشعر كل فنية ممكنة، فإن أرسطو نسب إليه فضائل شتى، وعده الملاحم، والمأسى، من الفنون الجديرة بإصلاح المجتمع.

بدلاً من ذلك بالحكمة والشكل، ولا سيما الشكل التراجييدي، الذي وصفه لنا أرسطو، وصفاً دقيقاً، في كتابه فن الشعر Ars Poetica. على أن المؤلف فاته أن يذكر بما كان قد ذهب إليه أطلطون في محاورته الشيقية الموسومة باسم إيون أمر وهو شخص شكاً إلى أطلطون أمر الشعراء الذين إذا سألهم عن معنى شيء في أشعارهم وجدهم لا يقدرّون على شرحه، وتفسيره، وسأله عن الأسباب التي تجعله متجنباً لشعر هوميروس خاصة، فيؤديه أداءً جيداً، ويمتطيع تفسيره، ببراعة، لا يجدها في نفسه حين يتعلق الأمر بشعر شاعر آخر غير هوميروس. فحين هذه المحاورة تطرق أطلطون إلى شيء جدير بالالتفات، وهو أن الشعراء ينعتقون عن وحي، لا عن إرادة، وأن ربات الشعر هن اللواتي يقدّفن الشعر في قلوبهم، فيجري على أنسنتهم من غير أن يفهموا ما يقولون، وهذا في رأينا حجر الزاوية في نظرية الإلهام أو الخنس، وذلك شيء يتصل بذاتية الشاعر وصوافطه، ومصادر العمل الأدبي، ومنابع صوره.

نظرية التعبير

وقد انتقل بنا المؤلف في الفصل الثالث إلى ما يصرف باسم نظرية التعبير Expression Theory دون أن يمسر بالمستدركات اللاحقة على نظرية المحاكاة. وكأنه لا يرى في ذلك أهمية توجب أن يمرض آراء الشاعر الروماني هوراس، وكتابه فن الشعر، الذي نقله لويس عوض إلى العربية، وظهر مطبوعاً في مصر (١٩٧٠) وفيه نحا نحو أرسطو في فن

الشعر، ولم يتوقف عند لونغانيوس، وآرائه التي عبر عنها في كتبه الكثير الأسلوب الرفيع. وعزا المؤلف فكرة التعبير إلى كاستل (١٧٣٦ - ١٨٠٠) وميجيل (١٧٧٠ - ١٨٢١) وهما ألمانيان، باعتبارها البديل النظري لفكرة المحاكاة عند المتقنعين، ولكن أول من قال بفكرة التعبير هو في حدود ما تعلم الكسندر بوب Popp (١٦٨٨ - ١٧٤٤) في منظومته النقدية An Essay on Criticism التي صدرت الطبعة الأولى منها في العام ١٧١١ فالتعبير عنده هو البنية المتخيلة التي يفترعها الشاعر لمرض من خلالها حقائق العمل الأدبي، وهي البنية المشتعلة على الحبكة Plot والأسلوب Style. ومفهومه للحبكة لا يختلف في واقع الأمر عن المحاكاة، لأنها تطوي على مفهوم أساسي نُسب إليه أرسطو، وهو تنظيم الحكاية، أو الأسطورة، تنظيمها يجعلها مشكلة للواقع، وقادرة على إيهام القارئ، أو المشاهد، بأن ما ترويه قد حدث فعلاً، أو أنه على الأقل يمكن حدوثه، والوقوع (٢).

وخلافاً لبوب الذي استعمل كلمة التعبير عوضاً عن المحاكاة، استعمل جون درايدن كلمة أخرى هي التعبير recognition وزاد على ذلك بعض الفلاسفة الرومانسيين أن أمثال شيليل فذكروا أن الأدب تمييز عن الذات، وأما المؤلف فقد رأى في مقولات كاستل، التي تتلخص في أن الفن، والأدب، تقديم جميل لنسبة ما، الكلمة الفصل في الموضوع، مع أن نظرية التعبير لا تتسق، في الواقع، مع مقولات كاستل، وهي أقرب إلى مقولات شيليل الذي كان تأثره في كولريج (١٧٧١ - ١٨٤٢) قوياً جداً. ولا يستطيع القارئ أن يتجاهل الجهد الكبير الذي بذله المؤلف في توضيح آراء وريزورث، وكولريج، وموقف كل منهما من اللغة الشعرية، والموسيقى، والموضوع، والعاطفة، وإن كان الثاني يخالف الأول في أشياء عدة، إلا أن أبرزها موقفه من الخيال عامة، والخيال الخالق Imagination بمفهومه خاصة، مع التفرقة بينه وبين الخيال الأولي، أو الوهم fancy، والتعريب الذي يجب له القارئ أن المؤلف، مع دقته في الحديث عن موقف كولريج من الخيال، لم يشتر ولو بكلمة واحدة، لنسبة آخر أهم به، واعتنى عناية شديدة، وهو وحدة التعبير، التي سماها كولريج الوحدة Organicism. وقد استقصى بدلاً من ذلك فكرة التعبير عند كل من شيليل،

نظرية الأنواع الأدبية

عبد المطلب



الأنواع
الأدبية

بالتالي، عن محيطهما الاجتماعي، والثقافي.

نظرية الانعكاس

في الفصل الخامس يواصل المؤلف عرضه المقتضب للنظريات الأدبية، يقيف بنا عند نظرية الانعكاس، التي تخالف النظريات الثلاث السابقة: المحاكاة، والتعبير، والخلق، بتأكيدهما أن الأدب، بصفته عامة، انعكاس حتمي للواقع في وعي الكاتب، والأديب، والفنان، فالتصور الذي تقوم عليه هذه النظرية هو قيام الأدب على مستويين بنائين، هما: التحتي أو السفلي، وهو العلاقات المادية بين القوى المنتجة والإنتاج نفسه، والبناء الفوقي، وهو ما تفرزه تلك العلاقات من فلسفة، وثقافة، وحواسن، وجماليات، وأفكار، وفنون. ولما كانت العلاقة بين المستويين علاقة جدلية (ديالكتيكية) أي أن كلا منهما يؤثر في الآخر، ويتأثر به، فالأدب إذا شاء الأدبي ذلك أم أبى، ما هو إلا انعكاس لما يتخلله البناء التحتي في البناء الفوقي، أي أن الأعمال الأدبية والفنية شديدة الصلة بالواقع، لكنها لا توصف بالواقعية إلا إذا كانت تركز تركيزاً شديداً على عوامل التعبير، فإن اكتفت بتوجيه المصالح على ما هو عليه، مثل المرأة التي تعكس ما يقابلها من أشياء هفتك، فهي أدب طبيعي لا وأقي.

وقد سمرت هذه النظرية في مراحل أوضح لنا المؤلف بعضها وذكر بعضها من غير توضيح، فقد نوه إلى اختلاف لوكاش عن بيلخانوف، ولكنه لم يوضح لنا طبيعة هذا الاختلاف، واستداده، وتأثيره في لوسيان غولدسمان Goldmann الذي تكلم عنه في موقع آخر من الكتاب (٤) ولم يفته أن يتكررا ببعض ما أخذ على نظرية الانعكاس. ومن ذلك تأكيدهما على الصلة بين الأدب والمجتمع، تأكيداً لم تلحظ فيه طبيعة هذه العلاقة ولا شكلها، ولا مداهما. كذلك يبعد في نظرية الانعكاس، التي تنكر أهمية الفرد، ودور الفنان، والأديب، نظرية متصلة في آرائها، فمن لا تستطيع أن تفسر لم يوجد أدبيان في ظروف متشابهة وفي شرائح اجتماعية متجانسة، ومع ذلك نجد نتاجيهما مختلفين، فإنكار العوامل الفردية يحول بيننا وبين فهم العملية الإبداعية على الوجه الصحيح.

إشكالية التجنيس

ويمكن القول إن الفصلين السادس والسابع من هذا الكتاب لا ينسجمان تماماً

والموافق، دور كبير أو صغير لوجب ألا تختلف الخصائص والتجربة واحدة، من هنا فإن الشعر خاصة، والأدب عامة، ليس تمهيرا من الانفعالات ولا تجسيدا للمواقف، وإنما هو إبداع، وإفكار، وخلق، أداته اللغة.

ومن هنا قالوا بفكرة المعادل الموضوعي Objective correlative وهي الفكرة التي أوجدها المؤلف عن إليوت (٣). واليهما يعزى وصف هذه النظرية بنظرية الأدب الموضوعي. والمؤلف بطبيعة الحال يخالف هذا الفريق من النقاد الذين قالوا بما يسمى نظرية الخلق، إذ هو لا ينكر الدور الذي تنهض به المشاعر، والانفعالات، في صياغة العمل الأدبي، ليس من حيث المحتوى، حصص، بل من حيث المضمون كذلك، ويخشي، في نظر الدكتور ماضي، أن يؤدي تمهيش المؤلف، وفقاً لما قدمو إليه هذه النظرية، لعزل العمل الفني عن الفنان، والأديب عن الأدبي، وعزلهما،

نظرية التعبير هذه، كانت قد أثرت تأثيراً كبيراً في النقد العربي عند مستهل القرن الماضي، ولا سيما في النقد الذي كتبته جماعة الديوان، وبعض نقاد المهجر

وهيغل وهو فيلسوف ألماني وتجاوز آخرين من بينهم غوته، الذي لفت الأنظار إلى الجانب الفردي من العمل الأدبي، وفيكتور هغو، الذي دما في مقبلة مسرحيته المشهورة كرومويل إلى التحلي عن الوحدات الثلاث في المأساة، وهي من بقايا نظرية أرسطو.

والمؤلف، بملاحظاته على نظرية التعبير، يؤكد أنها فصلت بين الأثر الأدبي والإطار السياسي، والاقتصادي، والاجتماعي، وجعلت من التركيز على فردية الأديب وانفعالاته، ومشاعره، وخياله، الخلق، وما لديه من استعداد فطري للتحلي عن العقل لصالح الوجدان، مادة يستقيها النقاد فيما يكتبه من دراسات، ومصفقات، عن الأدباء، مما أغنى النقد الشعري، الخالص على تراجم الشعراء، والأدباء، والكاتب.

ومما هو خلاق بالذكر أن نظرية التعبير هذه، كانت قد أثرت تأثيراً كبيراً في النقد العربي عند مستهل القرن الماضي، ولا سيما في النقد الذي كتبته جماعة الديوان، وبعض نقاد المهجر، مثل ميخائيل نعيمة في كتابه الغريال (١٩٢٧) يقول العقاد في واحدة من مقالاته التي تضمنها كتابه يمانولك : "الأدب تعبير، والتعبير ضالة مقصودة، وغاية كافية منشودة، لا يبيها أن تتفصل عن مسائل الفانيات، ولا فريق بين الأدب للمبر بظنه وثرة، عن الموسيقى للمبر بالبحان ونماته، فكلهما يصف النفس الإنسانية في حالة من حالاتها.. (ص ١٧٧) على أن المؤلف تجاوز عن هذه الظاهرة، ولم يشر إليها على الإطلاق.

نظرية العقل

ويؤكد في الفصل الرابع أن ترميل البرجوازية أدى إلى إعادة التفكير في فهمها الأدبي، والفنية، مما شجع كثيرين، بعد زمن من ظهور نظرية التعبير، إلى الشك في مدى صلاحيتها للإجابة عن الأسئلة الكثيرة التي يطرحها العمل الأدبي، فتجد A. S. Bradley مثلاً يؤكد أن التجربة الأدبية الشعرية غاية في ذاتها، والحكم عليها لا يكون بتتبع حياة المؤلف، ولا في معرفة الموضوع الذي تدور حوله، فهذا شيء لا قيمة له، ولا معنى، ولا أساس للقول بأن الشعر هو نتيجة حتمية للظهور، والمواقف، فقد تصدر قصائد عدة عن موقف شعوري واحد، وتجربة واحدة، ومع ذلك نجد لكل قصيدة طابعها الخاص، ولو كان للمشاعر، والتجارب،



مع الفصول التي سبقتهما، ولا مع تلك التي تلحق بهما. هاولهما يتحدث عن نظرية الأنواع الأدبية كالمشعر، والنثر، والفناني، والملحمي، والدرامي، منتقيا بما جاء عند أرسطو، ومن بعدهم في هذا الشأن. وثانيهما يتحدث عن التطور في الفنون الأدبية، وأنتراض بعضها ونشوء أخرى، مذكراً بما كان قد ذهب إليه برونتيسير الذي طبق نظرية داروين في النشوء على الأجناس الأدبية، شمرًا ونثرًا، القديم منها، والحديث، وقد أشرت إلى عدم الانسجام بين الفصيلين وبقيت الفصول، لأنه خرج هبهما، وصدل، عن استقصاء النظريات إلى الحديث في شائين عامين، يحتاج كل منهما إلى تطوير جديد، فما يفرق بين الشعر والنثر، أو بين الرواية، والقصة، والأصومعة، والحكاية، وما يفرق بين الملهة، والمأساة، والساير، والدراما البورجوازية، والمهودراما، أمور شديدة التعقيد، وتحتاج من الباحث إلى طويل نظر، ولكنه أجمل ما جاء من الأنواع في قائل جدا من الكليات، وكذلك ما جاء عن التطور في الأدب، ونحن لا نقول هذا بداعي الانتقاص من قيمة الكاتب، ولكن في هذا الباب، ما عرفت من يدعي من أن الأدب، هو ما يدفع بنا إلى نكت نطرح لهذه الفكرة، لعل، إن هو أعاد طباعة الكتاب، مرة أخرى، يتنبه إلى هذا فضيض إليه من الزيادة، والتوضيح، ما يجعل مدين الفصيلين متطابقين مع العنوانين، التطور، والأنواع، فطور الأنواع ونظريتها تتجاوز هذا كله من الزيادة، والملحمي، والدرامي. فذلك تصنيف عفى عليه الزمن، ونحن الآن أمام تصنيفات جديدة يرفض بعضها حتى فكرة التصنيف، ونكتة النوع الأدبي، مثلما هي الحال عند جيرار جانييت.

ملازمة على ذلك، تطرق المؤلف في هذا الفصل الأساس للأنواع في الأدب العربي، وهو موضوع يتحدث عن لاحقاً في الفصل الرابع عشر الذي وسمه بعنوان: نظرية الأدب في التراث العربي. ولكن الأثر الضئيل لديه هنا وضعت مقلوباً، فبدلاً من أن يتطرق لنظرية الأدب في التراث مع الفصول من ٧-١ استكمالا للمعاصر التاريخي لهذه النظرية، اتجه إلى الحديث عن القصة، والمدرجة، وبعد أن عدل عن التتبع التاريخي إلى الحديث عن النظريات المعاصرة، عاد بنا إلى الحديث عن التراث العربي، مما ترك فجوة في الموقعين.

على أي حال أفرغ الدكتور ماضي جهده

الأديب الذي يكتب قصيدته، أو قصته، أو روايته، يقدم لنا رؤيته للحياة، والمجتمع، وهذه الرؤية بلا ريب متمثلة للواقع، وهذا التمثيل ينطلق من الانتماء الاجتماعي، والإيديولوجي للكاتب.

في الفصول من ٨-١٢ نتبع ما يمكن أن نعد امتداداً لنظريات التمييز، والخلق، والانعكاس. ففي الفصل الثامن: الأدب والإيديولوجيا نرى في حديثه امتداداً للفصل الخامس حول نظرية الانعكاس reflection theory فكل عمل أدبي ينطوي على موقف إيديولوجي، وتعد مواقف الإديباء انعكاساً لتنوع انتماءاتهم الإيديولوجية، والاجتماعية، فالأديب الذي يكتب قصيدته، أو قصته، أو روايته، يقدم لنا رؤيته للحياة، والمجتمع، وهذه الرؤية بلا ريب متمثلة للواقع، وهذا التمثيل ينطلق من الانتماء الاجتماعي، والإيديولوجي للكاتب. ولا يغلو الأمر من أحد اتجاهين: إما أن يقدم رؤية تصالحية مع الواقع، وبذلك يقدم الإيديولوجيا السائدة، وإما أن يقدم رؤية تصالحية تتجاوز الواقع فيها، داعياً لتغييره، مجسداً ما فيه من التناقض، وبذلك يقدم الإيديولوجيا المصاعدة. وهذا لا يختلف، فيما لا ذكره في الفصل الخامس حول الانعكاس، مما ذهب إليه الواقعيون من أمثال بلخاتوف، ولوكاش. ونظراً لهذا كنا نضمن لو أن المؤلف استوفى نظراته تلك في أثناء حديثه عن الانعكاس، وهو بلا شك قادر على ذلك.

الأديب وعلم النفس

ويما أن الفصل التاسع عن علاقة علم النفس بالأدب، وهي علاقة تعتمد الوقوف على الزاوية التي ينظر منها إلى علاقة العمل الأدبي بمصاحبه المؤلف، وبما أن نظرية التمييز، التي حدثنا عنها الدكتور ماضي في الفصل الثالث، هي التي تركز على مقولات الأدب بمعبر عن الذات، وعن مشاعر الكاتب، والأديب، وعواطفهما، ومما ليهما من إحساسات، ورغبات معبطة، وغير معبطة. أقول:

بما أن الأمر على هذا النحو، فقد كان الترتيب المستحسن اعتماداً أن يتحدث عن علاقة علم النفس بالأدب حيث تحدث عن نظرية التمييز. يقول المؤلف في مستهل هذا الفصل: "وقد قلنا سابقاً: أن نظرية التمييز، في محاولاتها التركيز على أثر الانفعالات، والمواطف، وحركة الخيال في إبداع الأدب، قد مهدت لوجود الفرويدية، وساهمت في إيجاد العديد من الدراسات النفسية التي ألفت بأضوائها على عملية الإبداع الأدبي من الزاوية النفسية. (٥)"

فهذا الكلام كاف، وحده، لتأكيد الضرورة بأن يسبق هذا الحديث إلى حيث سبق الحديث عن نظرية التمييز. فيكون الفصلان الثالث والتاسع في حكم الفصل الواحد، فهيسب المؤلف القول، أولاً، في نظرية التمييز، مطلقاً منها إلى نظرية التفسير النفسي للأدب، وبذلك تكون اللمعة قد اشتركت بالمداد، وأفرغ الفصلان إفراغ السبيكة من الفضة، أو الذهب. لا سيما وأن حديث الدكتور ماضي، يتبعه للدراسة السيكولوجية، جاء في غاية البساطة، والتوضيح، بحيث يستطيع القارئ العادي أن يستوعب مفاهيم معقدة كالمشعر، والأصومعة، والرواية، والإبرازك النفسي، والتصوير، وأحلام اليقظة، والتفصيل، وتداعي المعاني، وحتى اللاوعي الجمعي، والتمذاج الفيا في الأدب. ومما زاد تنبها وضوح الأمثلة الكثيرة التي ساقها، واستأن بها، لشرح ما يتلصص على القارئ، ويصعب فهمه.

ومما يستعجب من هذا المقام أن يذكر الدارس بعض الدراسات التي طبق فيها المنهج النفسي، كدراسة توفيق صانغ لتفسيره جبران خليل جبران، وهي الدراسة التي خلص فيها إلى أن الأديب المهجري الكبير صان من عدة أوديب، والهجرة التي قام بها غير واحد لرواية السراب لتجيب مسخوطه، وخلصوا في دراساتهم إلى أن كامل رؤية لا بد بلط تلك الرواية كان يمانى من عدة أوديب هو الآخر. أو الإشارة إلى كتب من دراسات عن مسرحية هملت لتوليم شكسبير، التي انتهى فيها بمضمون إلى أن ترويد هملت في القضاء على قاتل أبيه، ومقتصب العرش، ما هو إلا نتيجة الرغبة النفسية، والمخاض السلبية تجاه الأب، تلك المشاعر التي تمثل الدغبة في الخلاص منه. أو الدراسة التي كتبها صاحب هذه السطور عن لغز الأنا في شعر القيسي

روايته، وسرده، بأسلوب تعليمي مشوق، وبعضها يلجأ إلى النسق التاريخي لانتقاد الحاضر والكشف عن مشكلات لا يستطيع التعبير عنها صراحة أو بأسلوب مباشر، ومن نماذج الرواية التي تقدم الحاضر باعتبارها من إنجاز الماضي روايات أمين معلوف ومنها موانئ المشرق وليون الإفريقي والزيني بركات لجمال الفيضاني، وفارس مدينة القنطرة لعبد السلام المجلبي.

وشة صور أخرى من الرواية التاريخية، وهي التي يتخذ فيها الكاتب من المرحلة التاريخية إطاراً خارجياً للصودت، أما التفصيلات، والحبكة، والأمثلة، والزمان، والمكان، وتحليل الأشخاص، فيتم بناء على تقادير يتكبرها من أخيلته الخاصة، ورواه، ويعمل المؤلف على هذا النوع من الروايات برواية الهيبة للكاتب البسمي زيد مطيع دماج، ورواية اللز للظاهر وطار. وتستطيع أن تضيف إلى أمثله تلك رواية الرغبة لتوفيق يوسف عواد. وفي هذا النوع من الرواية التاريخية يفت القاري على نماذج الأثني التاريخ والرواية في عمل أدبي فني (١٠).

ولا تفوت الإشارة إلى عزوف المؤلف عن الإفادة مما كتب في هذا الموضوع، ولا سيما الكتاب القيم لجورج لوكاش Lukacs الموسوم بعنوان الرواية التاريخية The Historical Novel, P. books, London... أما تبنيه على الرواية التاريخية الجديدة، وإحالاته إلى كل من عبد الله الفدامي، وكتابه: النقد الثقافي، ودليل الروائي، فإشارة أحسب أن موقعها ليس في هذه الموضع، فالناريخانية الجديدة لهمت في التاريخية التي نعتها، ونشير إليها، عندما نصف شيئاً بأنه تاريخي، وإنما التاريخانية هي إعادة النظر في النص الأدبي من خلال موقعه في النسق التاريخي. ولذلك وصفت هذه الإجراءات بمباراة تاريخ النص وتصيب التاريخ (١١).

النبوية والتناص

ويبدأ من الفصل الثاني عشر حتى الرابع عشر يرقى بنا المؤلف برجة أخرى في مسيرة النقد والنظرية، بحديثه عن النبوية مرة، وعما بعدها مرة أخرى. ولا نذكر في أن المؤلف قد أجهد نفسه كثيراً في هذين الفصلين لجمع الخيوط المفككة، والتناثرة، والمتناضضة، في كثير من الأحيان، لتكون صورة شديدة الوضوح عن

من حيث التشاؤ، والانتقال من طور لآخر، وما طرأ عليه من تغيير في البنية، والتكرية، بسبب العوامل البنيوية، والزمانية. لذا لا نستغرب أن نجد كثيراً من الدارسين يصنفون الأدب تصنيفاً تاريخياً فيقتل في تاريخ الأدب الإنجليزي: أدب عصر الملكة إليزابيث، أو أدب القرن السابع عشر، أو الثامن عشر، وغيره... أو العصر الوسيط (٨).

ومن مظاهر التفاعل الحميم بين الأدب والتاريخ استعارة الأدب لواقف، أو شخص من الماضي، أي: ما يعرف بأبطال الأساطير، أو النماذج العليا بتعبير كارل يونغ Jung واستخدامها في بناء العمل الأدبي الشعري أو المسرحي، ولعل أكثر أشكال الأدب تجسداً لهذه العلاقة ما يعرف باسم الرواية التاريخية، فهي تستمد مادتها الخام، إذا صاغ التعبير، من الماضي، لكن الأدبي يغمضها لسلسلة من التحولات التي تجعل منها رواية ذات بنية منفصلة عن الخطاب التاريخي، ويقارن المؤلف بين مهمة المؤرخ، والروائي، ومما مهمتان مختلفتان بالعمق، فالأول هدفه توصيل الحقيقة، خلافاً للروائي الذي يعني بالجمال، والتأثير. والمؤرخ يتقيد بسرد الوقائع مثلما جرت، ومثلما ذكرت في المصادر التاريخية، والمراجع، والوثائق، دون تحريف، في حين أن الروائي يتعمد تحريف الوقائع، فهو ينقي منها، ويصور، ويفسر على وفق ما تتطلبه أضرار العمل الروائي المثقن (٩).

وفي ضوء ذلك نمة أصناف متعددة للرواية التاريخية، فيمضها مثل روايات جورجي زيدان تعود إلى التاريخ وتكرر

ونثره، وكانت قد انتهت إلى نتيجة مفادها أن الشاعر عاش فعلاً مصاباً بمقعدة أوديب، وأن روايته الحديثة المربية تمير غير مباشر عن هذه الحقيقة (٦).

ومع أن الفصل العاشر يتناول موضوعه بموضوع الفصل الثامن والثالث، وتؤلفه الفصول الثلاثة حلقات متداخلة في نسق واحد متجانس، هو النظرة الاجتماعية إلى الأدب، إلا أن المؤلف أضاع مشكوراً سلسلة من الأفكار الجديدة، التي تدرج فيها من الملاحظة الموسيولوجية التقليدية إلى ما يعرف بموسولوجيا الأدب.

فيذا نظري إلى الأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية غدت الكتابة منه: لأن الأدبي ينتج كتباً تروى تجارياً، والقارئ مستهلك لهذا النتاج، ومة وسيط بين منتج السلسلة والمستهلكين هو الناشر، الذي يدرج بحاسته التجارية ما يطلبه السوق، ويشترط على الأدياء، فيما لذلك أن يتجوا أعمالاً بضاعة ذات مواصفات محددة، حتى يكتسبها الراج وتحقيق الأرباح (٧) وعلى هذا، بدلا من أن يهتم الدارسون بالعمل الأدبي، من حيث أسلوبه ومدى فاعليته على الناشر على القاري، بات من الترفع أن يضع لشكل من الدراسة التي فرضها الكثر من ملامحة المنتج للموقع. وللوصف على ذلك لا بد من أن نمر الدراسة بثلاث حلقات، الأولى: دائرة الكتاب نفسه، والثانية دائرة القاري، والثالثة دائرة الناشر. ونهض درسون بالفصل، وطبقوا هذه الدراسة على الأدبي، وهي أقرب ما تكون إلى البحث الميداني التطبيقي الذي يستخدم الإحصاء والبيانات.

ولا ريب في أن طواف المؤلف في هذه الملاق التي تشد الأدب إلى مستويات اجتماعية متعددة، مما أغنى هذا الكتاب، وأضفى على هذا الفصل منه ما يميزه من الفصائل الثالث والثامن.

الأدب والتاريخ

ويتطرق الدكتور ماضي في الفصل الحادي عشر لشيء ذي علاقة بالأدب، وهو التاريخ. وليس نمة ما هو أوثق صلة منه بالأدب، والأعمال الأدبية، لذا وجدت مظاهر تداخل بين الأدب وتاريخه، فهو أي تاريخ الأدب ينتفع بما يقوله المنظر الأدبي في تبعه للفنون الأدبية، وفقاً لتطورها الزمني، وتصنيفها التاريخي، مثلما ينتفع منظر الأدب بدوره بما يقدمه تاريخه من معلومات تراكمية عن فن أدبي بعينه،



د. عبد الله الفدامي

من مظاهر التفاعل الحميم بين الأدب والتاريخ استعارة الأديب لواقف، أو شخص من الماضي، أي: ما يعرف بأبطال الأساطير، أو النماذج العليا بتعبير كارل يونغ

هاتين المدرستين النقديتين، والبنوية في رأيها ملما هي في رأي كلود ليفي شتراوس ليست جديدة، وإنما لها جذور راسخة في الماضي المسحيق، وقد ذهب بعضهم إلى القول بأن أرسطو هو أول بنوي من خلال اهتمامه الشديد ببنية المأساة. وقد قال آخرون: إن البنوية ما هي إلا تطبيق للنموذج اللغوي (النظام عند سوسير) على الأعمال والنصوص الأدبية القديمة والحديثة على السواء. وهذا ما يذهب إليه الدكتور ماضي "هالبنوية، في أصولها، محاولة لتطبيق منهج علم اللغة العام على الأدب وتقدمه، وبالتحديد: تطبيق المنهج الذي وضعه وطبقه هيرناندو دو سوسير (١٢).

والصحيح أن سوسير لم يستخدم كلمة بنية، ولا بنوي، وقد شاعت هذه الكلمة لدى لغويي حلقة براغ، الذين تحدثوا عن بنية النص، وبنية اللغة الشعرية، من أمثال ياكسون، وليشباوم، وترويتسكي. وفي أمريكا يمد بلومفيلد هو واضع علم اللغة البنوي، وهو نموذج لدراسة اللغة دراسة تتدرج من الوحدة الدنيا وهي الفونيم، مروراً بالمقطع، والمorfeme، والكلمة، إلى أن تصل إلى الجملة التي يحتاج وصفها إلى تحليلها للمكونات النحوية المباشرة.

وقد عرض المؤلف لمسألة في غاية الأهمية، وهي تجاهل البنوية لسياق الخارجي الذي يحيط بالعمل الأدبي، والاكتفاء بالتحليل من حيث هو بناء مطلق، وكأن منه بذاته مكتمل بإطاره، في الزمان والمكان (١٣). وهي لا تهتم بغير الكشف عن نظام النص دون النظر في محتواه، أو وظائفه الاجتماعية، أو النفسية، أو الأخلاقية، والاكتفاء بوصف النص دون أن تحدد قيمته، أو مستواه، قياساً إلى نصوص أخرى من النوع نفسه.

وقد وصف الدكتور ماضي البنوية باللاتاريخية، وهو وصف شاع عنها، وقال به خصوصاً، لا سيما روجيه غارودي، وليونارد جاكسون صاحب كتاب يؤس البنوية الذي نقله إلى العربية ثائر ديب. وتجدر الإشارة إلى أن غولدمان (١٩١٣-١٩٧٠) وهو ناقد ماركسي، وأحد تلاميذ جورج لوكان، حاول أن يقدم نموذجاً جديداً يكسو فيه نظرية الانكسار عباءة البنويين، ولذلك سميت نظريته باسم لا يخلو من دلالة وهو البنوية التوليدية، أو التكوينية (١٤).

وإذا أخذ الدكتور على البنوية الكثير، وهذه المآخذ انتقلت من النقد الغربي إلى النقد العربي الحديث.

عرض المؤلف لمسألة في غاية الأهمية، وهي تجاهل البنوية للسياق الخارجي الذي يحيط بالعمل الأدبي، والاكتفاء بالنظر إليه من حيث هو بناء مطلق

والدكتور ماضي، بلا ريب، محق في الكثير مما ذكره، إلا أنه يقلل عن أمر دقيق، وهو أن البنوية تضرك بين النص والخطاب، فهي تحليل الخطاب يتم أخذ العوامل السياقية بالاعتبار، ودليلنا على هذا أن ياكسون نفسه، وهو أول من صاغ البنوية الشعرية، هو واضع نظرية التواصل الألفيني من خلال الأسس التي يقوم عليها تحليل الخطاب، وأحد هذه الأسس السياقية (١٥). أما أن تكون البنوية لا تهتم بالمحتوى، وتكتفي بوصف النظام الذي يقوم عليه بناء النص، فهذا لا يمتنع أن المحتوي متميز بالنظام، تماماً مثلما تتميز الإشارة اللغوية بالمعنى الذي تشير إليه من خلال العلاقة الترابطية بين المظهر المادي لها وهو الصوت، والمظهر النفسي الميكولوجي

مستواه

د. لشكري عزيز ماضي في نظرية الأدب



في

وهو الصورة المرئسة في الذهن. وفي اعتقاد البنويين أن الكشف عن التماسك الداخلي، في عالم النص المكون من علامات، في الأصل، مستمدة من حقول متعددة، هو جده الذي يفتن من المحتوى، ويظهر، وليس التفسير، أو الأثر، لأن اللجوء إلى التفسير، لا يتعدى أن يكون طريقة مدرسية بدائية لا تفني النص، أما أن البنوية لا تاريخية، وذلك شيء مسحيح، ولم تؤمن البنوية وحدها بهذا، بل معظم النظريات الأدبية وصمت بهذه التهمة، ولا سيما نظرية التحليل النفسي للفن، ونظرية القراءة العنصرية التي اتسم بها النقد الجديد، ونظرية التفكيك، والسميائية، وغيرها، فهذا كله جاء رداً على الإغرامات في تتبع المعلومات التاريخية التي تتعلق بالكاتب قارة، وتارة أخرى بالأجواء المحيطة بالنص الأدبي، بحيث لم يمد يده إلى النص، في البراسة النقدية، إلا بمقدار البتيم الغريب.

وقد جعل المؤلف من عنوان الفصل الثالث عشر "ما بعد البنوية" يحتوي عنواناً آخر هو (حول مفهوم النص) وهذا في اعتقادنا موضوع متصل بالفتككية التي ظهرت ظهوراً لافتاً بعد العام ١٩٦٩ على يدي جاك ديريده الذي انكر وجود البنية أصلاً، وقال: إن الكتابة ليست بناءً، لأن البناء يقوم على الالتفاف، في حين أن الكتابة لا تقسم إلا على الاختلاف، فهي كل خطاب يكتب، وهي كل نص ينسج، ثمة فسيفساء بتغيير كرسيتفا يتم جمعها من نصوص أخرى أصبحت مفرداتها متداولة بين الكتاب مثل قطع النقود. هالكاتب يميز عن نفسه بلفة صاغها الآخرون، ونظر للتأني في كل جوليا كرسيتفا، وروان بارث الذي تكرر للبنوية، وأصبح واحداً من دعاة التفكيك.

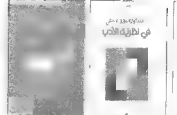
والواقع أن المؤلف أجهد نفسه، وبذل كثيراً من جهده، في توضيح مفهوم التناص، وبين ما فهم فيه كثيرون، من باحثين ونقاد، ظلوا في التناص معياراً نقدياً، فطفقوا يبيسون عنه في بعض الأعمال، إن كانت من الشعر، أو الرواية (١٦).

ومثلما نوهنا في السابق، عاد المؤلف في الفصل الرابع عشر للبحث عن نظرية الأدب في التراث العربي. فهذا حديثه، بعد الذي سبق عن البنوية، وما بعدها، كالنتيجة من سياق آخر، ليرفع في هذا المكان، وعلى أي حال، فإن المؤلف تتبع بعرض دقيق، ما لدى القدماء العرب من تعريفات وحدود للخطاب، والنثر، وما ظهر

في



نظريات النواع الادبية



نظريات النواع الأدبية
محمد عبد الحليم عبد الله



لديهم من تأثيرات اكتسبوها بفضل أرسطو، من أمثال أبي نصر الفارابي، صاحب كتاب رسالة في صناعة الشعر. وقدامة بن جعفر صاحب نقد الشعر (٢٣٧هـ) وابن طباطبا العلوي صاحب كتاب عيار الشعر (٢٣٢هـ) وحازم القرطاجني (٦٤٤هـ) صاحب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، الذي يعد في نظر كثيرين وأضغ أول محاولة عربية في علم الجمال. واستقصاء المؤلف بلا شك تصرفات القدماء للشعر يضيء على هذا المبحث فوائد عدة، غير أنه استقصاء لا يخلو منه كتاب تناول فيه مؤلفه مفهوم الشعر، أو التشرع عند العرب، أو المسلمون، زيادة على ذلك، غفل عن ذكر كتاب مهم جداً على هذا الصعيد، وهو كتاب أبي إسحق الصائبي الموسوم بعنوان رسالة في الفرق بين الترميل والشاعر، الذي حققه محمد بن عبد الرحمن الهداقي، وصدر في منشورات النادي الأدبي في جدة في ٥٩٠ ص.

على أن الحديث في هذا المفهوم، وما طرأ عليه من اختلاف، لا يمثل في رأي كثيرين توجهاً دقيقاً لنظرية في الأدب، فالنقاد العرب، والبلغاليون على السواء، أفرطوا في الكلام على معيار الجودة، والسلامة، والصفحة، والبيان، أكثر مما تحدثوا عن طبيعة الفن الشعري مثلاً، واختلاف أسلوبه من شرض لآخر. ولم يبنوا، على سبيل المثال، الفرق بين الرثاء والمدح، أو الفرق بين نشر الرسائل ونشر المقامات، بل نظروا إلى هذين الفنّين باعتبارهما ثراً دونما تفریق بين نشر ونشر. ولتتبع محاولو التفریق بين هذين الفنّين، لأنهم لو فعلوا، لكانوا تركوا لنا، على الأرجح، تراثاً مناسيباً، يندرج في باب التصنيف، والتجنيس (١٧).

ملاحظات أخيرة

وعلى الرغم من جودة هذا الكتاب، والفوائد الكبيرة التي يعود بها على طلبة الدراسات الأدبية، واللغوية العربية، في غياب المصادر، والمراجع الكافية، حول هذا

الموضوع الحيوي، لا يفتونا التوبة إلى بعض الاستدراكات، التي ربما نذت هنا، أو هناك، نتيجة السرعة، أو السهو، أو ضيق الوقت من معاودة النظر. ففي موقع من الكتاب يذكر المؤلف أن سقراط رذ على أفلاطون (١٨) وفيما نعلم توفي سقراط قبل أفلاطون (٣٩٩ ق. م) ولم يترك كتاباً، وما نعرفه عن فلسفته جاء في حوارات يؤكد فيها هو الآخر أن الفن محاكاة، وتقليد، ولكنه زاد على ذلك ربطه بين المنفعة والفن، فالرائع، في رأيه، هو المفيد. كذلك أسرف المؤلف في تقديره آراء أفلاطون ونظريته، فبلغ حداً غير معقول بتأكيده أن أفلاطون هو أول منظر للفن والأدب في التاريخ (١٩). وهذا شيء لا يتفق على مستوى الفن، لأننا لم نبحث فيما قبل أفلاطون، لا سيما وأن المؤلف اتخذ من التراث الغربي منطلقاً في البحث، ومرجعاً للمصواب، مع أن في تراث الشرق القديم، في الصين، على سبيل المثال، من نظر للأدب، والفن، قبل أفلاطون (٢٠).

ويشير المؤلف إلى كتاب أرسطو في الشعر مؤكداً أن أول من ترجمه إلى العربية هو متى بن يونس (٢١)، ولعل في هذا نظر، إذ ما يعرفه كثيرون هو أن حنين بن إسحق هو أول من نقله إلى العربية عن السريانية.

ووقع المؤلف في سهو عندما حدّد تاريخ الطبعة الثانية من كتاب رشاد رشدي نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، فذكر أنها كانت سنة ١٩٥٧ (٢٢) وقد عاد وصحح ما وقع فيه في ثبّت المصادر والمراجع.

وقد أوجز الدكتور شكري حديثه عن غولدمان، وتوفيته بين البنيوية والماركسية في أقل من صفحة واحدة (٧٧-٧٨)، مع أنه أشار إلى لوكاش، وكان بإمكانه أن يتوسع في ذلك، ولا سيما أن آراء غولدمان

أسرف المؤلف في تقديره لآراء أفلاطون ونظريته، فبلغ حداً غير معقول بتأكيده أن أفلاطون هو أول منظر للفن والأدب في التاريخ

تعد، بمعنى من المعاني، تطوراً لنظرية الانكسار. وفي أثناء الحديث عن الأنواع الأدبية منذ العرب أشار إلى ظهور المسرحية الأولى على يدي مارون النقاش، مؤكداً أن أول مسرحية عربية كانت سنة ١٨٥١ (٢٣). ولا ريب في أن هذا التحديد غير دقيق، فمارون نقاش (١٨١٧-١٨٥٥) قدم أول مسرحية له، وكانت بعنوان البهيل، سنة ١٨٤٧ (٢٤).

وفي موضع آخر لم يتحقق الباحث من صحة رأي أورده، وهو أن الشاعر الرومانسي الإنجليزي كولريدج قال إن الأدب نقد للحياة (٢٥). وهذا الرأي، في حدود ما نعلم، هو رأي الناقد الشاعر ماثيو آرنولد الذي أوضحه، ودافع عنه في كتابه: مقالات في النقد، الذي نقله إلى العربية جمال مرزوق (٢٦). ومما يثير البلبس أن المؤلف لم يهمل إلى المصدر، أو المرجع الذي استقى منه هذه الفكرة. ومع أن استقصاء لملاقة الأدب بيلم النفس استقصاء شامل، ودقيق في جوانب منه كثيرة، إلا أنه لم يتطرق لآراء أوتو رانك التي هند فيها مزاعم فرويد بشأن الطابع المعنوي لتشفية الأدب والفن، ولا برجر الذي ربطه بالآخر بين رغبة الفنان في تحقيق التوازن النفسي، والتخلص من (التأني). كذلك لم يلتفت إلى ريتشارد الذي يعد أبا النقد النفسي في إنجلترا، ونظريته في التواصل والتوصيل، التي بنيت على ما يعرف بتنظيم الدوافع. وفي نظرية أوضحها بالتفصيل في كتابه مبادئ النقد الأدبي، الذي ترجمه إلى العربية مصطفى بدوي (٢٧).

وقد عودنا الباحث على الربط بين النظرية الأدبية الغربية وأصداؤها في الأدب العربي القديم، أو الحديث، ولكنه، للأسف، عند الحديث عن علاقة الأدب بيلم النفس، لم يذكر إلا ثلاث رسائل حول الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، والقصة، والمسرحية، وهي رسائل أقرب إلى علم النفس منها إلى الأدب، ونفسه، وقاشته أن ينوّه إلى دراسات، حاول فيها أصحابها، في شبه من الاعتدال أو الإسراف، استخدام النظرية النفسية، وإحسانها في مناهج النظر، ومن ذلك كتاب المقادير الحسن بن هاني محاولة أو دراسة في التحليل النفسي، يضاف إلى ذلك أنه طوى هذا النهج على دراستين أخريين هما ابن الرومي حياته من شعره والأخري صدر بن أبي ربيعة شاعر الغزل، وكتاب محمد التويهي عن بشار بن برد، وكتاب المازني عنه أيضاً، وكتاب الدكتور

مزالدين إسماعيل عن التفسير التفسيري للأدب. وحديث المؤلف عن النبوية أطلق فيه من بعض المفاهيم الشائكة عنها، ومن ذلك تأكيد أن النبوية، أو النبئية، أو الألسنية، أو اعتقادنا غير دقيق، لأن الألسنية علم وأوسع الأبواب، مستعمد الأضاق، يتناول مستويات التحليل اللغوي كافة، ولا تمثل الوظيفة الأدبية لغة إلا حيزاً ضيقاً من اهتماماته. ومن علم اللسان ما هو بنوي، ومنه ما هو اجتماعي، ونفسي، ومنه ما هو توليدي تحصيلي، ومنه التداولي، والتوزيعي (٢٩).

ومما يلاحظ أيضاً أن المؤلف مَرَّ بالكثير من مدارس النقد الغربي، شارحاً مواقفها من الأدب، إلا أنه لم يشر مباشرة لدراسة من مدارس النقد، كان لها أكبر الأثر في النقد العربي المعاصر، وهي مدرسة النقد الجديد The New Criticism باسمائها، الإشارة المقتضية إلى S. Iot ونظرية المادل الموضوعي. وهي إشارة في رأينا لا تكفي، ولا تمنعنا من الوقوف الثاني عند آرائهم، وأبرز أصلاهم، من أمثال: كلينث بروكس، وروبرت بن وزن، وجون كسرو رانسون، وآلان تيت، ومستهفن سمندر، وأدموند ولسون، وكارل ومزات، وأرشيبالد ماكليس، فهذه المدرسة أراها في الشكل

والمحتوى، ولغة الشعر، والفرق بينها وبين لغة العلم، ولهم موقفهم أيضاً من مفهوم الشعر، وطبيعت (٣٠). وبعد، فهذه ملاحظات على ما فيها من الاستدراكات، لا تغفل في نظرائنا من القيمة العلمية والتقنية الكبيرة التي يعطي بها هذا الكتاب، فهو جدير بأن يمد ثغرة في المكتبة العربية تتعلق بنظرية الأدب، وأن يملأ الفجوة، التي تتصل في افتقارنا لكثير من المصادر، والمراجع، التي يحتاج إليها الطلبة والباحثون، في ميدان قل مرتادوه، وعز سالكوه.

* كاتبة أكاديمية من الأردن

الهوامش

- ١- شكري ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥ ص ٢٩.
- ٢- أنظره ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة إسمان عباس ومحمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٦٧ ص ١٣٦.
- ٣- شكري ماضي: المصدر السابق ص ٦٢ وللزمزيد أنظر = حمام الخطيب، دراسات نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٧٢، ص ١١٥ وما يليها.
- ٤- المصدر السابق ص ١٨٤.
- ٥- السابق ص ١١١.
- ٦- نشرت الدراسة في مجلة أرواق، عمان، ع ١٩/٢٨ السنة ٢٠٠٤ ص ٨٩.
- ٧- شكري ماضي: السابق ص ١٣٦.
- ٨- السابق ص ١٤٨.
- ٩- السابق ص ١٥٠. وللزمزيد أنظر = أحمد إبراهيم الهوري، نقد الرواية في الأدب المصري الحديث، عن الدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، مصر، ط٢، ٢٠٠٢، ص ٦٤. وأنظر = محمد القاضي، الرواية والتاريخ، علامات في النقد، ص ٧ ع ٢٨ بينية/ حزيران ١٩٩٨ ص ص ١١١ ١١٢.
- ١٠- السابق ص ١٥٢.
- ١١- ينظر= عبدالله الغدامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، ط٢، ٢٠٠١ ص ٤٦.
- ١٢- شكري ماضي: السابق ص ص ١٦٢ ١٦٣. وأنظر للزمزيد = شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص ص ٢٨ ٢٩.
- ١٣- السابق ص ١٦٥.
- ١٤- السابق ص ١٦٦. وللزمزيد أنظر = جون مال وآخرون، مقالات ضد النبوية، ترجمة إبراهيم خليل، دار الكرم للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٦، ص ١٩ ٥١.
- ١٥- ينظر = عبد القادر الغزالي: الملائكة والتواصل، دار الحوار، اللاذقية سورية، ط١، ٢٠٠٣.
- ١٦- السابق ص ١٨٩.
- ١٧- للاستزادة أنظر = عادل الفريجات، الأجناس الأدبية تخوم ألا تخوم، علامات في النقد، مج ١٠، ع ٣٨، رمضان ١٤٢١هـ، ص ٢٤٧ ٢٤٨.
- ١٨- السابق ص ٢٧.
- ١٩- السابق ص ٢٧.
- ٢٠- أنظر الفصل الثاني من كتاب موجز تاريخ النظريات الجمالية، لتيكوف وسيمر توفيا، ترجمة باسم المسقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥، ص ص ٢٧ ٤٢.
- ٢١- ماضي: السابق، ص ٢٨. وللتحقق من ذلك أنظر = جمال الدين القفطي (١٤٦هـ) إخبار العلماء بأخبار الحكماء، دار الآثار للنشر والتوزيع، بيروت، بلا تاريخ، ص ٢٤.
- ٢٢- السابق ص ٢٢.
- ٢٣- السابق ص ٨٧.
- ٢٤- أنظر في ذلك عبد الرحمن ياغي، مارون النقاش وتجريته الرائدة في المسرح، مجلة العربي، الكويت، ع ٢٥٢ تشرين الثاني ١٩٧٩. وأنظر المسرح العربي بين النقل والتأصيل، الكويت، ١٩٨٨، ط١، ص ٥٩. وأنظر أيضاً = علي الراضي، المسرح في الوطن العربي، الكويت، عالم المعرفة، ط٢، ١٩٩٩ ص ٦٩-٧١.
- ٢٥- ماضي: المصدر السابق ص ١٠٢.
- ٢٦- مالهو أرنولد: مقالات في النقد، ترجمة جمال عزة، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٦.
- ٢٧- صدر عن المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ط١، ١٩٦١ وينظر= ص ١٧.
- ٢٨- ماضي: المصدر السابق، ص ١٥٧. وللزمزيد أنظر = يوسف جابر، النبوية في النقد العربي المعاصر، كتاب الرياض، الرياض، ط١، ٢٠٠٤.
- ٢٩- ينظر = فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٩.
- ٣٠- للاستزادة أنظر = فصول في نقد النقد، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٥، ص ١٥ ٥٩.

المجلد الثاني



والانكسارات والانعطافات الحياتية والقوية. بهذا المنظور، أحقني بها بوصفها متجزاً استمادياً متنوّي، وبخاصة إذا كانت أعمالاً لشاعر من حجم الأشعري.. كرس انغماسه في تربة الشعر المغربي بله المربي، مريباً لشعره وحادياً ومتعهداً بالمسقى والسهر.. وجلب القش إلى المش البهي، وبالمظور إياه، أقرأ شعره كما لو كان قصيدة واحدة مسترسلة منسابة كهر أو قلب دائم الخفقان.. قد يكبو وتمترضه الحسوات.. ولكنه يظل سارياً متدفقاً بعد أن يتجسد بالهواء.. والماء.. وبريق الضفتين.

الكتابة إضفاء الحياة على ما لا حياة فيه، أنسة وشخصنة وإكساء وإنقاذ من سديم الغياب ومتهاتات الغزلة.

وإذا كانت الكتابة فعل استدراج وتكملة لشيء ناقص في الحياة في ظن محمد برادة، فهي.. في الآن ذاته - أمّاح وتلاشي وموت: إعلان لطبي توارخ ووقائع وصور، بقدر ما هي إضمار لحياة أصوات وشخص وعلائق وأشياء وذات ما فتئت متفرجة على الكتابة وبها.. ملي ونشر.. موت وحياة.. هكذا هو الشعر.. هكذا هي الكتابة الإبداعية بوجه عام. فالحياة والكتابة وجهان لبلوي واحدة وامتناح قاس. وعليه فإن صدور أعمال الأشعري الشعرية هو صنيع تنويعي فطري ورمزي لسيرة شعرية حافلة.

منذ "صهيل الخيل الجرحى" الصادر في العام ١٩٧٨، مروراً بـ "عينان بسعة الحلم" الصادر في العام ١٩٨٢، و "يومية القار والسفر" الصادر في العام ١٩٨٣، و "ميرة المطر" العام ١٩٨٨ - "مائيات" ١٩٩٤ و "سرير لغزلة السنبلة" الصادر في العام ١٩٩٨، وانتهاءً بـ "حكايات صحفية" الصادر سنة ٢٠٠٠، لفت الأشعري الانتباه إليه.. كصوت نقي نوعي جمعي وفرداني، وفق المراحل والخطوات، وتبسمًا للحسنة الأدائي.. والإنصات للشعر.. هو الذي ما ونى يطرح الأسئلة على الواقع وعلى الشعر.. أسئلة الوجود والندوب والأعطاب الروحية.. وانتشار الذات الشاعرة ما بين الرماد والورد. ومن يشتد الدوار بالشاعر وهو يلهث وراء دوائر المشاء، يحفر في الطفولة عميقاً يستصفي خدوشها راسماً ومتعقياً بالصمت وصارخاً (تأمل المفارقة) في البرية الجسدية، يفني إلى سيرة الذكرى حيث الصمب والفهم والقصيدة.

الأعمال الشعرية لمحمد الأشعري

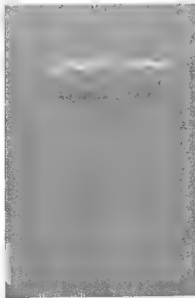
البياض المر
البياض الشهي

محمد بوديك

في الشعر كما في الحياة، يتعمد الدبيب والخطو، ويتم تركيم الخبرات والتجارب بالقسوة جميعها... والفرحة الضئيلة. وفي خلال التملّص والانخراط، ضمن هذا الصنف أو ذاك... والتخاذ ما يعتقد أنه الموقف الذي ينتصر للقوى الحركة للتاريخ... والذوات الصانعة للحاضر، تنغرس الأنا مستدخلة الصوت الجمعي.. صادحة بالنشيد المُنوب.. ورافعة العقيرة بما تراه.. الأكثر انحيازاً إليه... والأصوب تسديداً للآخر، بالمعنى الذي يجعل النشيد شعراً.. والشعر حياة أخرى.. مقترضة ومبتغاة.

الشعر بما هو صنف من كتابة وسيمة.. مفتوحة ومركبة، يعمى إلى جسنة الجرح والمقول والمحب والحلم الأبهى، ذلك دينه منذ ليل الحضارات، وأرجام التواريخ البعيدة: النوسان بين البوح والهدير. ولعل إصدار ديوان جامع بعد لحظات التركيم للمشتملة أن يكون في الأمن من فكرة جميع المجموعات الشعرية. بما يعني جميع خلاصات حيوات متداخلة، واستقطار تجارب وخبرات ممتددة في الخبيات والانتصارات. هكذا انظر إلى صدور الأعمال الشعرية بما هي حيث وفرح لأنها تتبع الرحلة البعيدة والمتكررة.. وتسمح بالمناجاة والامتصاص.. والإسكاف بالخيط المتكبيك عبر القنود والمحطات.

إن الأعمال الشعرية متواليات، متعاضدة ومتفسرقة، من الآلام والآمال..



وتعجب العزلة أو وحشتها على الرغم من استمداد العناصر والأشياء والعلاقات البرانية إلى حيائها ومصورها.

ضمن الأسئلة الحائرة إياها، تندرج أعمال محمد الأشعري الشعرية ككل الأعمال الكتابية النوعية التي تسعى إلى حفر مجراها.. وإطلاق نشيدها في التاريخي والراهن والآتي.

إذ هي: (الأعمال) الحيز المادي للموسم الذي ينشأ حجة على التباس الصوت في البدايات، والتباسه بالجمعي والموقف الواحد، والمشارك العام وينتهي بما تتبناه الجماهير من ناحية أخرى، برهانا على الانفصال فيما هو متصل، والخروج فيما هو سبق على النداءات الأخرى.. هكذا تشيد المثنى الأشعري، وتميز عبر عذابات الأيام والليالي، لتتسع فيها مشروع كتابي /شعري ما أفكك يرسم نقالاته المدوخة، وانعطافاته الحاذقة.. إضافاته وصوته الاعتباري الجدير بالانابة والمناسبة والاستقصاء، لأنه أي المشروع لبنة أساس في بيتنا الشعري، وضمت بهن المهندس، وحشد المصمم، منذ أن قال، في ديوانه: (عينان بسمه العلم):

أفقر الدرب

وحسبنا الدقائق تلو الدقائق

انتبهنا للامتحان

وقرأنا وراء ابتسام التحدي استراقا بربيع الحقيقة

ثم تشكل موكبنا الفرد واحدا واحدا.

كما يجهر الياسمين إلى هذه الليال.

كانت المجموعتان الشعريتان الأوليان: "صهيل الخيل الجريئة" و"عينان بسمه العلم"، تصبغا دالا على مرحلة المخلقات والأمانتي الكبيرة التي رآها العلم أو الوهم طوع اليهد. وكانت لحظة تقرأ فيها الصوت الجماعي.. صاذا بالشهد الوطني.. هادرا بالوعود.. وملعنا بورقا.. ومخايل تبشير.. من أعماق الواقع صاغ الأشعري أسئلته ومصوره وحواراته، وبنى متخيلة على الحشمة والمرئي والجمعي واللامبي.. واقع شاذ.. واقع مر.. واقع كوسج. ولا غرو فالزمن القرن الفائت، والعقد سبعيني.. وما أدراك ما الصيعيني .. إليه ينسحب الشاعر كمصوت مغرس ومركزين سياسيا وثقافيا وشعريا، والذي ساهم فيه -إلى جانب زمرة من سارقي

لا مراء في أن الكلام ذاكرة المرئي والمسموع والمرئي.. تحتجزه الكتابة، وتنتشره على محفة الصمت أي على الورق.. على البيضاء.

والتنخيل والزخرفة وتصبح من لمابها وردأها وحبرها محفلا حكايا، وسجلا سرديا لا يني يصاب رقراقا نقاش حوريات الشعر، وتحفه أنغام أورقي الفاتكة.

والسؤال الشعري يطرح منذ "سيرة المطر" وعذاب الاستملاك واضح وجلي، استملاك لغة مضمومة لتقول الإحساس والشعور والرقيا في شقوق الناييب.. وفي صفاء عيون الديكة.

ديوان "سيرة المطر" ينشد سيرة شعرية جديدة، إذ يتيح إمكانية القول بالكتابة الشعرية الموصى بها و المدركة في أخص دقائقها أي بما يجعل الشعر مرئيا لشعريته وحسب.. من خلال استملاك الأنا.. وحضور الذات وانتساج الجمالي في أعطاف القصيدة بانبا ولاحما ومشتقها. والقول بالكتابة يقود إلى القول بانقضاء الكلام أو ضموره وضالته في بناء النص وينبئة القصيدة، فهل الكلام حكيم؟ هل الحكيم كلام يرتد إلى الأسفار، وهرج الليالي، واستشق الشعر سيفا ورصعا وتراشقا وتبايرا وجوقة تلتهم بالتصفيق؟ وهل الكتابة تركيب واعتكاف ومحو وابتعاد.. أي شعر ومجاز؟

لا مراء في أن الكلام ذاكرة المرئي والمسموع والمرئي.. تحتجزه الكتابة، وتنتشره على محفة الصمت أي على الورق.. على البيضاء.

لكنه يظل وهو مكتوب-أعلق بالبعد الشفاهي والمشيمة الأولى لأنه يسمى ولته تطريبي. بينما ذاكرة الإضافي. إنها جرح الذات الذي لا يتجسس إلا في قسوة التيه،

وحيث الطفولة عكاز ونيا.. ارتداد إلى الصلصال والألم، وتشفو إلى القصيدة بما هي هناية وجنل ولهو وزينة ولعب.

وفي "سيرة المطر" وكثير من القصائد، يرتفع رنين الطفولة الخضراء ملونا منظر الشاعر إلى الأشياء والملائق والكون والدوائر الميتافيزيقية من دون أن نغني بها التماسق والمتعالي. رنين يتمدد في الفراغ والهباض، يחדش رفيف القراشة ويخرج سحنة الليل، وعواء الرغبة القرمزية. هكذا يهجر الشاعر نصوصه الشعرية ببقايا زجاج عرقه، ونزيف روحه، وأعداد طفولة ما انفكت مستقلة مصاحبة لسيرة الشعر والشاعر وهي تألق معانقة مديات من الهجة والمرارة، من السموات والهباض، من البحر والصحر، من الأسلاك والحدائق، من السنونو والفرخان، من عتمة الشبو ونشأة التشيد، من الصيف والقمص، من الوشم القضي، والصمت النحاسي، من الطفل اللاهي الذي كان، والمضطرب الذي سيكون. كل ذلك في تخفيف عجيب، وتصاد راعف لا يتحقق إلا في الشعر بما هو نداء الذات، وترجمان الأشواق، وسؤال الكيونة والوجود.

-صدر قصيدة أولئك محترقا

لغيء حليها

وهذلك للملش الحال.

شعر الأشعري يؤلف بين الفناء والبناء.. يسكن لغة مشتتة ويسكن بها، وعدا مشتتلا أبدا في الصياغة والأفق والمفامرة. عبور من وضعية إلى أخرى، من التحديق البراني المدمى، إلى استبطان الجرح الأليم، والاستفوار الجواني الكتوم. هكذا تشتعل الحواس متضافرة بعضها بعضا كأنها في عملية ترأسلت وتناذات من أجل أن تقول البصيص القصبي الذي يتلابع في مشيمة الإشارات الفامزة والأنفاظ الرامزة.. وليس هذا القصبي الغني الجواني سوى مدني الانكسارات والخييات، والاحتفاء بالعزلة والانكفاء والصمت في مرحلة لاحقة، مستجيبا بالصوت الذي لا صدى له، وبالقصيدة مأوى والمرارة رمزا أو لحما، سكا وحرا بوصفهما إيدالا وجوديا.. وتصعيدا نفسيا، وتعويضا جماليا عن نشواته الواقع، الواقع المر، والحبوطات التي تدرى.

يسهر محمد الأشعري على لغته، مبتللا في مصراها، دون أن تقصد التحكيك

النار- بإفلاق القصيدة أقصد بسؤال اللغة كاداة أميرة يتوسلها سيد الكلام: الشعر، رغم حرافش السياسة، واستنصار الصا والجزرة، قصيدة بقدر ما انهمت بتقد الوضع السياسي العام، بقدر ما ملأوتها الحيرة الفادحة في كيفية تحقيق شعريتها والانتصار لصوت أفروديت أو إيراو، هذا الأرق الشعري والانهزام الجمالي هو ما تأكد في الثمانينيات وسيد في ما بعدها، منذ "سيرة المطر" تحديدا كما أسلفنا- لقد أحس الأشعري وثلة من مجاليه بشروط النص في الضمار أي في الكلام، وسقوط معظم "الكتابات" كاسترجاع وتبويق في القريرية والهاتف واستجداء التصفيق، ومن ثم تبلور الأرق أياء في سؤال كيفية صهر السياسي بمعناه العميق، في نار الشعري، إنها المعادلة التي قصر دونها البعض -فيما- استأنف المشاؤون- والأشعري واحد منهم- مسيرهم لتحقيق الوعد، "وعند كبحض الأجنة"، واستنفاة المستحيل والجمالي، وما به تكون الكتابة جديرة بالتوصيف الأجنبي: الشعر".

أقبل الباب وراء "الصهيل" الذي تناثر مرزا وارطمع بالأموار وأسيل الجفنين إلى حين- على "عنهان بسمه الحلم" اللتين راتا ما يدمي القلب ليستقوي على اصطكاك الكريتين بدفء الطفولة في "سيرة المطر"، والاستبطان في "منايات" والحلم والأمل في "يومية النار والمطر" هو الذي أصبح:

جسدا متعبا يتقاضاه

جسدا موصدا

جسدا موحلا

جسدا من رقاد ومع

ها هي ذي قدامنا- حياة مضاعفة: حياتنا مكتسبة.. عيشة- بالطلوع وبالعرض، ملأى بالتدويع ومشقة بأنداء الحلم، ونداءات اللانهائي، حيوات في التصوص، وتصوص في الحيوات، أصداء عتونات في بدايات الخطو والتشبيب، حبرات في البناء والحدو.. في الكيو والقبحض على الجمر، أصداء عتونات من رجح المرحلة: "خروج رأس الحصين من المدن الخائنة (قاسم حداد)- أعلق الجياد النافرة (فواز عبد-) أرعق يدي احتجاجا (فوزي كزيم) مرثية العمر الجميل (عبد المطي حجازي).- تأملات في زمن جريح (صالح عبد المصور)...

وأصداء قصائد مغربية مهورة بهيمس

محمد الأشعري منايات صغرية سيرة لمزلة السنبل

تصوير



القص والمرد يبعصها الهم الميميني واقعيا وشعريا، وتبني سمتا ونمتا على رامض شخصوي واقعي أو متخيل، "السكدالي" في قصيدة عبد الله راجع: (رائمة أيامك يا حرب الزنج)- ومحمد الأشعري مع نفسه: (وقائع متوجهة من سيرة الفقيه بولحية) التي أسقطها من الأعمال الشعرية، وفي القصيدة التي ضمها ديوانه الأول: (صهيل الخيل الجريعة). ومحمد بنيس: (وجه متوهج غير امتداد الزمن)، وشخصية ياسر أبو النصر الجاني لأحمد بلداوي، ومحمد بطلحة (أبو فراس) وحسن الأمراتي: (على أمستاب ابن الضجاعة).. وهي

ها هي ذي قدامنا-

حياة مضاعفة:

حيوات مكتسبة..

عيشة- بالطلوع

وبالعرض، ملأى

بالتدويع ومشقة

بأنداء الحلم،

ونداءات اللانهائي

تصاديات حضرت في الكتابة، ضمن التاريخ المذكور، والسباق السوسيوثقافي للمرحلة.. حتى ثامن منزلق الإسقاط والتسمالم، ذلك أن انصراب الخطاب السياسي، أو الموقف الأيديولوجي، إلى الشعر، لم يكن في المحصلة، سوى انصراب سؤال الواقع بكل زخمه إليه، فضلا عن أنه الجامع المشترك بين القصائد الشعرية المغربية تاريخيا.

ثم ما صتم أن حلقت القصيدة إذ انتقلت: (من دائرة المنظور السياسي الأيديولوجي إلى رحابة التخيل) فيما يقول المهدي أخريفة (٢) وطفت الأنا الشعرية تحسرت لمبة الأرايا الشعرية وتحت معجها الشعرى الساعي إلى بناء قصيدة مركبة متكررة تسمات بين الدرامي والثقاني، الحوارية والمونولوجية، القصيدة المكثفة، ذات الصور الوضعية المدهشة.. والمطولة المتعددة.. منذ "سيرة المطر"، و"منايات" و"حكايات صغرية" و"سيرة لمزلة السنبل"، وتتميز الأشعري، وهو يختبر الأشكال والرؤى، بما يمكن تسميته بصهر الشعر بالثر والنثر بالشعر.. أو بالبحث عن شاعرية النثر كشكل من أشكال البحث عن إسقاط الواقع، وضيق الأوزان الشعرية بمناه جديدة، بلغة مضمود دويش، "إلا لا يمكن لأي شاعر مهما كان انحصاره لخياره الجمالي، النجاة من الحوار معه".

وترتبها عليه، يكون ديوان "حكايات صغرية" الذي يضم.. بستان المزة.. و"سيرة لمزلة السنبل" بما هما مرثية لعمر جميل.. أو مرثاة عميقة لأركاديا غامت وغابت، ومديح للعب.. ونوساطلجا حارقة، يكون مجلى لما أوصانا إليه، إلا لا يخفى كيف أن الشاعر يزواج بين بنتين تركيبتين: "حكايات صغرية" كبنية لثرية تحيل على الحكى والمرد وتوهم بالتتابع والخطية، وبنية شعرية مكثفة: (بستان المزة) و"سيرة لمزلة السنبل"، تقوض الخطية وتعلي من قدر الصورة بقيمة المجاز، وهو دأب أشعري بامتياز، موعى به ومدرك ومقصود، راقق التجربة الشعرية منذ "الصهيل". ولا أدل على ذلك من عتونات مجاليه: "صهيل الخيل الجريعة"- "عنهان بسمه الحلم"- "يومية النار والمطر"- "سيرة المطر"- "منايات"- حكايات صغرية- نقرأ مثلا:

وسيتبعون آثار خطوي بكمائن من زجاج

حتى يصبح الجو تزيها حافلا بالشظايا
ولكن أحدا لن يجرؤ على اقتحام بستان
العزلة

الذي وضعت فيه منذ أمد بعيد
أشياء روحية
ونيت فيه سريرا عذبا
للمرأة التي وضعت قلبها
مثل وشم صغير على عنتي.

دم ينتشر في الكتابة ويلون بالقناني
والقمرزي والأرجواني أمداء الطفولة..
ومفاني الصبا.. والذاكرة المسافرة
والشروخ.. والهومي الشظائي.. والشملح
واللمب اللغوي.. والبشرة المرجعية كما في
نص "استمارة"، والمدمش الغرائبي أحيانا
بتفصيل مدقق وعذابة ريتيموسية (نسبة
إلى يانيس ريتيموس).. وأحيانا أخرى..
بتركيز وتكشف ووضعي كما في المجزأت
الشعرية الثانية:

أحييني كما لو كنت أصبعك الصغير
لحاصبين يبيأضه بالأنثام الماسي والجحر
الكريم

تصوري يدك الجميلة دونه

تصوري أني هجرتك

أوان سقرا ضاريا خطف الحجر

يا ليت أدركت منذ الوهلة الأولى

أن الحياة سخيضة..

من غير هذا الأسبع الماسي

من غير هذا العلف يتعلمه

ويرسم بالدم القاني حينا

حديقة تحت المطر.

لغة الأشعري اجترحية متوثبة تموز
بالحركة والتدقيق.. المدمش والبسيط
العذب: القصيدة أفقية والسرد عمودي.
ثم يتأهب البهدين مدين، خطان متماذان
متفاعلان يتماوران الفنائية والمونولوجية
والحواري. من هنا قوة مقترح الأشعري
الجمالي في "مأليات" و"حكايات صغيرة".
انثاقية مدوخة وسهولة هذيانية بالغمي
الإيجابي، تتضمر بها وطيلها المصور وهي
تدور كوشيمة المتبتل، شعر ينوس بين
الدوال المجروحة والمدايل المنشرة. ورغم
كون مرحلة "سهيل الخيل الجريسة"
وعتيان بسمة الحلم، مرحلة متوقعة في

لغة الأشعري اجترحية متوثبة تموز بالحركة والتدقيق.. المدمش والبسيط العذب: القصيدة أفقية والسرد عمودي.

الحظة السياسية والإيديولوجيا، فإنها لم
تكن انعكاسا مصمتا في العمليين الشعريين
أو صدى مرآويا كما أرادت اللوكاتشوية أو
الكولدمانية بمد تمثيل طفيف، بل تحويل
وتضمين، وتفاقد ذاتي- جمعي، حضر فيها
بمقدار، قلق وسؤال الشعر.

ولئن نظرنا نظرة اختزالية إلى ديوان
"مأليات" لقلنا إن الشعر فيه ينصب على
الشعر.. حيث لتتصب الوظيفة اللبية:

La fonction ludique، كالمطف ما تكون
الطيفة لطفة بعد القاهر الجرجاني. لنقرأ
قصيدة: "حروب صغيرة" شظائي أنها
قصيدة منوخة تجعل من مفهوم القصيدة
موضوعا للأنال، ومن سيرة الكتابة مجالا



للنيلش في الماضي والحاضر.. في
الحميموس والمجرد، القمضي والمزويالي
والفيزيقي والمتافيزيقي. دوامة من الصور
المولدة حيث المعنى إلى زئبقية وفطرا
يعنى، والدلالة إلى تعية وإنفجار، ممة
وصحو، غضارة وغشاوة، غمد وسفور،
إغماض وتحديق.

وفي ديوان: "حكايات صغيرة" ومطلوته،
"سرى العزلة"، يتقدم الشملح التخيلي..
ويستفرد الانزياح اللغوي والتوتر
التصويري فضاء المحكي الشعري. ومن
ثمة بات الحديث عن قصيدة مغربية
متجذرة ورأسقة من باب السماء فوقها.

نقرأ في عمالة ما يؤكد تأولنا:

وهيت سيول مهجبة

هذا ضوع عريك يفهمني

أجوس مراعه جذلا

هذا المذاق الذي يساع القلب

هذا التوجس في رفة الرجن

هذا التوتري في رمشة حلقه.

كما تضرع بالانتقاد والدمشة، ونحن
نرجل المين والحصن والوجسدان بين
القصص التالية: (نظرية لأغنية) و(جبة
زجاجية) (استحالات شخصية) (دمية
روسية) (استمارة) (درس في المرارة)..
إلخ... حيث تنتفض رؤية الأشعري شجر
الهومي- واحتقان الناس وحيد المرأة
النصائي، وبرودة العلاقات.. والمعيش
الكابي والفائر والإحساس المكسور كما في
قصيدة (ذهاب وإياب).

ويبدأ هنا الديوان إياه بالكشف عن
الأقنعة.. وازدواجية البعض،
وشيزوفرنيشهم، وانشطار ذواتهم،
وبمحاولة تلك الارتباط بين التمثيلي بمعناه
السلبى، وبين الجدي، لهذا المعنى ينظم
القصائد حكى "صغرى" ذات حاد شرس
يقول الخذلان فيما يذهب بمضاء الصورة
المتشقة والجواز البارع المكثف إلى قلب
التفاصيل في الهومي البادي، والجواني
الخبى، حكى صغرى، لا يعوزه نسج
الحرير وهفوة الأنال:

-لأن شفتها انفرجتا

حتى يمر لسانى إلى عش الصاعقه

لن ترى الشظايا التي تستقط من كليتا في

معد المام

لغة الأشعري



وكان سبيلاً قهتت
فلما شريت الرحيل زلالاً
ظننت
ولما رجعت إلى النبع
ضيعت وجهي يمرآته
ونأيت
إلى بهذا المدى
هأن كان وصلاً فوصل
وإن كان موتاً فموت

من "مسبيل الخيل الجريفة"، إلى "حكايات صخرية" خيط من الدم والنجم والنهار، وإليال من العذاب والمحو؛ المحو يتيمه المحو: محو الخدوش والأعطاب الوجودية بالقصيدة، ومحو القصيدة بالقصيدة في معنى حثيث ومدروس من أجل التميز واحتياز الصوت المنفرد، في الكتابة الأخرى التي تحضر ظلاً للمتناه... وسريراً للفتنة الذهبية، في الكتابة وهي تشر أسرارها كما تنشر فاتنة بدوية صفائرها البليهة في شمس أبريل أو على مرابيا سنابل صعيد يونيو، أو ترتقي كالشراع البعيد على الملح والنوارس، فاتحة للأزرق اللازوردية وشمسها، وللمر الملحم دلارها، وأزوار الأغاني.

إن صدور الأعمال الشعرية في ديوان، فيما يقول محمد بنيس، لحظة من حياة لا تتوقف، وإذا كان الموت يتحول إلى تجربة مأساوية عندما يرتفع إلى مستوى تجربة المصير، فإن للقصيدة حياتها الثانية التي لا تعرف عنها شيئاً (٢).

شاعر ونالذ من المغرب

إحالات:

- ١- محمد الأشمري، أعمال شعرية- دار الثقافة، اتحاد كتاب المغرب- ط ٢٠٠٥.
- ٢- المهدي أخريف، كلمة وريت في مقعته لأعمال الأشمري.
- ٣- محمد بنيس، الأعمال الشعرية- الجزء الأول- دار توبقال- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢٠٠٢.

لك هيأت لك، فيتقدم نحوها بشهوة البراة كلها ليعمثر شعرها الأشقر أو الكستنائي، ويمتد "قصداً" في أطرافها المركبة، واضعاً أصبعه الصغير الناحل، في تشبيها = عينها اللوژين المحسوسين إلى الخلف كضربونية إلهة، بحيث ويلعب ويفكك، من دون أن يعلم أنه ينشئ خلقاً، ويبنى متخيلاً، وشبيه بهذا: الوظيفة اللعبية التي يتأسس

عليها الشعر حيث الانتشاء واللذات والرجة والألم أيضاً.

-سأترك وهذا مثل قط خجول

في لوحة شعراء

وأرمي بنفسي في لجة توله أبيض

لا يمسكته جمد

ولا رقة

ولا رقة طائر وحشي

يخدش رقة السماء.

وحيرة الشاعر في الوجود من حيرة الطفل وتلفقاته اللاتنتهي نحو الجهات الست، حيرته وهو يحمل كيانه الهش... مخطوفاً ومنجرحاً- على مصفة موه أو وردة شعره، مبهتها الوصل- وليس غير الوصل-سبيلاً إلى الشفت والشرذ والامتزاج بثرية أرض آية وسماء حانية تلقم الروح ندى غيث ويمت وحياة ثانية:

-وقد كان وهذا فضل السبيل

ولا الفراشات التي ستنبت فوق رموشنا المسيلة.

وتحضر السخرية والبارودي في جملة من القصائد عبر الدواوين المختلفة وماك ننفا:

١-سألت شاعراً عن الجنان كيف هو

فقال لعله زهرة زرقاء

وإذا أصرف أنه لا بأس

من أن يكون الجنان زهرة زرقاء في الشعر.

-استمارة

٢-وقال:

ها هو ذا شاعر جديد

من صنف شعراء الحضريات

دعنا نقتل...

ها هي قصيدة نثرتام في حوصلتي

أنا الذي كنت قبل قليل

سحابة تدام في معظفها

أو "غيمة في منطلون"

كما يقول الآخر.

-حلول

-وفي خاتمة "حروب صغرى" يقول:

-أما الذي قلته في البداية

عن راية أو فرار

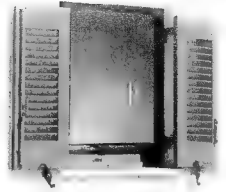
فليس سوى خدمة لقيادة النص

حتى يعود الهدوء إلى جوقه الكلمات

ويسير الكلام عبوراً ظليلاً

الشاعر مغل والفة دمية تقول: هيت

إذا كان الموت يتحول
إلى تجربة مأساوية
عندما يرتفع إلى
مستوى تجربة
المصير فإن
القصيدة حياتها
الثانية التي لا
تعرف عنها شيئاً



ماذا تعرف عن الإسلام؟

د. صلاح جرار*

حريشني من أثق بروايته ممن زار بريطانيا مؤخراً، أنه عندما كان خارجاً من محطة (رسل سكوير) لقطارات الأنفاق في لندن، شاهد شيخاً له لحية طويلة غير متناسقة ويلبس ملابس رثة متسخة وحاداً مهترلاً، ويدل مظهره على أنه قادم من العصور الوسطى، كان يقف بباب محطة الأنفاق تلك ومعه منشورات وكتيبات يعترض بها طريق الداخلين والخارجين ويوزعها عليهم مجاناً وهو يقول ما معناه بالإنجليزية: ماذا تعرف عن الإسلام؟ وحدتني ذلك الصديق أن المشهد كان مقزراً، لأن منظر ذلك (الداهية) نفسه كان منفراً إلى أقصى حد، وكان كلما استوقف أحداً كي يعطيه من منشوراته، كانوا يرمقونه باشمزاز ثم يعضون عنه، وكأنهم يريدون أن ينفضوا ملابسهم مما قد يكون ملق بهم منه.

والذي أراه أن هؤلاء البريطانيين لم يكونوا بحاجة إلى معرفة الإجابة عن السؤال الموجه إليهم: ماذا تعرف عن الإسلام؟ لأن مظهر ذلك الداهية الذي يوجه لهم ذلك السؤال يحمل معه الإجابة، فيكفيهم عناء قراءة تلك المنشورات.

لقد شاب من بال هؤلاء الدعاة أهم شرط من شروط (الخطاب المقتنع) وهو شرط المظهر المقبول وحسن الهندام واحترام الذات، فكيف إذا كانت هذه المفاتيح كلها غير متوافرة في شخصية كثير ممن يتصدون للدعوة إلى الإسلام أو الدفاع عنه. وقد يظن كثير من المتدينين أن التدين يعني الانصراف عن المظاهر انصرافاً تاماً وإن ذلك بمثابة التمييز عن الزهد في الحياة الدنيا ومتعتها مع أن الدين الإسلامي يعني عناية بالغة بالنظافة وجمال المظهر وحسن الهيئة والهندام، فالنظافة من الإيمان، وقال تعالى: (يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد، وكفوا واثربوا ولا تسرفوا إنه لا يحب المسرفين) (الأعراف ٣١).

وفي التراث الديني الإسلامي شواهد لا تحصى على مدى ضاية الإسلام بمظهر الإنسان المسلم وحنه على النظافة وحسن الهندام وطيب الرائحة وما إلى ذلك، يقول لسان الدين بن الخطيب في مقدمة كتابه «الإحاطة في أخبار غرناطة»، عند وصف أهل مدينة غرناطة ومدى عنايتهم بملايسهم وحلاوة مظهرهم: «فتبصرهم في المساجد أيام الجمع كأنهم الأضمار المفتحة في البطاح الكريمة تحت الأهوية المعتدلة».

والله سبحانه وتعالى جميل يحب الجمال، والأصل في جمال النفس والروح الذي يتحقق بالدين والإيمان، أن ينعكس على لباس المرء ومظهره الخارجي ومسلكه وحديثه ونوقه، ومتى وجدنا خلاف ذلك فإنه دليل على أن النفس لم تتهذب والروح لم تبلغ النمو، وأن الإيمان لم يأخذ طريقه إلى القلب، فجمال المظهر من علامات جمال النفس وصديق الإيمان.

إن عدم مبالاة كثير من المتدينين السلمين بمظهرهم وحسن هدايمهم وهيتهم، من الأسباب الرئيسية في تشويه صورة الإسلام في عيون أهل الغرب والشرق.

* كاتب واكاديمي اردني

عن هذه الآليات الجديدة المتضمنة في مختلف التجارب الإبداعية التي اختارها كمنهج لتحليلاته النقدية، هذه الآليات التي تعبر عن حساسية جديدة لدى الجيل الممثل للرواية العربية الجديد التي ثارت على قواعد الرواية التقليدية سواء على صعيد البناء كما الدلالة.

فيما كانت هذه الرواية الحديثة قد واجهت في البداية عدة انتقادات في البداية، فإن مرور الوقت جعلها أمراً واقعاً في المشهد الأدبي العربي، لأن هذه الآليات استطاعت أن تجد لها مكانها في النص الروائي الحديثي بكثير من التنوع والتعيز والاختلاف.

من أهم هذه الآليات الجديدة يذكر الكاتب: الاختفاء بالبعد الفانطاستيكي، استلزام الوقائع التاريخية، اللجوء إلى استمارات سردية من كتب التاريخ والقصص الشعبي، توظيف البعد الشعري في العرض الروائي.

باختصار شديد، إننا أمام نسق روائي جديد، وبآليات روائية مغايرة، ثائرة على النسق التقليدي الذي بدأ وكأنه لا يواكب مختلف المستجدات التي يمر بها المجتمع العربي، إضافة إلى هذا، فإن ما يميز هذه المناسبات النقدية للباحث عبد المالك أشهبون أنها ليست قراءات متفصصة لهذه الأعمال وإنما هي قراءات متفصصة، تكشف عن ما هو مرجحاً في النص الروائي، فنحن إذاً أمام قراءة إبداعية حول نصوص إبداعية، تكشف لنا القراءة التفاعلية للناقد مع النص الروائي، وهذا ليس بغريب على الناقد الذي يعرف بشكل جيد التقنيات الجديدة في القراءة التي تستلهم مبادئها من نظرية التلقي، كطريقة حديثة غلبت العلاقة بين القارئ والنص، هذه النظرية التي توفيق عندها الناقد في مدخل الكتاب، ليبين أهميتها النظرية في "الحساسية الجديدة" لأنها نظرية أعادت للدراب وظرفيته الاجتماعية، وجعلت من القارئ ذاتاً فاعلة وليست منفصلة فقط.

وفي المدخل نفسه، توقف الناقد عند الخلفية النظرية والفلسفية لـ "الحساسية الجديدة" مقارناً إياها مع "الحساسية التقليدية"، وذلك لإبراز المنعطف الذي عرفته الرواية العربية، ولهذا فحرص الناقد لاختلاف هذه الآليات هو رصد مكونات "الحساسية الجديدة" (إذاً استعرتنا مصفهوم طومواس كوهن نقول:

آليات التبدية فخ الرواية العربية الجديدة

محمد الأشهب *

صبر للناقد المغربي عبد المالك أشهبون كتاب بعنوان: "آليات التجديد في الرواية العربية". ولرصد هذه الآليات كما هي متحققة في المنجز الروائي العربي، توقف الناقد عند ثلاثة من الروائيين العرب الذين يحسبون على تيار "الحساسية الجديدة" في الرواية العربية، والذين تميزت مساهماتهم الإبداعية بإضافات نوعية جديدة، في الوقت الذي يصرّف فيه هذا الفن تراجعاً ملحوظاً في عصر هيمنة ثقافة الصورة.

فبالرغم من اختلاف تجاربهم الإبداعية: سيرة ذاتية، رواية تاريخية، شاعرية، فإن الذي يجمعهم في الغالب هو الغالب الذي توظف فيه الأحداث والوقائع، والأزمنة، والأمكنة، والشخصيات: إنه باختصار قالب فني تميز بتوظيف آليات "الحساسية الجديدة".

د. صيد المالك أشهبون

والناقد نفسه لا يخفي إعجابه بهذا الأسلوب الجديد في الكتابة الروائية، وهو ما نلمسه في إشارات، في العديد من المواقع، بخصوصية كل عمل روائي وكيفية تميزه عن باقي التجارب، بتوظيفه لإحدى الآليات التي تشكل نغمة الضوء فيه. فاقارن للكتاب ميكتشف أن الناقد موجه منذ البداية بهذه الرؤية: أي رؤية الكشف

إن رصد الناقد لهذه الآليات نابع من وعيه بأهميتها في تطوير الفن الروائي العربي، حتى يتسنى له أن يتعاضى مع إيقاع المجتمع العربي المعاصر بكل ما يسمه من تعقيد وداخل وتناقض.

ولتقريب القارئ العربي من هذه الآليات الجديدة التي استعملها الناقد من متابعاته النقدية، قسم الكتاب إلى مدخل وخاتمة وست مقالات، تناول في كل مقالة إحدى التجارب الإبداعية ليرمز مميزاتا وكيفية استلزامها إحدى هذه الآليات.

هكذا توقف الناقد عند كل من إدوار الخراط وصنع الله إبراهيم من مصر، ومهيمن مسفر من الإمارات العربية المتحدة، وعبد السلام حيمر وعبد السلام المساوي ومصطفى أمين من المغرب.

المقد ١٣١
أيسار



الوعي التابع للسيد. هذا على مستوى موضوع الرواية، أما من حيث التقنيات الجمالية، فللمبدعة في روايتها: «ريحانة» كسرت إحدى مقومات الرواية التقليدية المتعلقة في أفق الانتظار... فالتفتع للرواية سيصاحب يضيئه الأمل من تدهور حال الشخصية الرئيسية في الرواية. ففي الوقت الذي ينتظر فيه القارئ تفسير الوضعية الاجتماعية لريحانة «العبد» بعد اكتشاف البترول في الإمارات العربية المتحدة؛ فإن العكس هو الذي حدث. فهذا التعقيب لأفق الانتظار تكون للمبدعة قد وظفت وبشكل جمالي رائع إحدى «اليات» «الحساسية الجديدة» ضدًا على الرواية التقليدية التي تحقق للقارئ هذا الأفق في نهاية الحكاية بأسلوب سردي تقليدي، ينطلق من بناء الحدث، فالعقدة، فالتأجيل. بهذا العمل تكون ميسون سفرى قد أثبتت مرة أخرى أن الرواية الجديدة عالم مفتوح وجنس أدبي لا يقل شاعرية عن الشعر ذاته.

٤. عبد السلام حيمر وترميز التاريخ في: «خطاطيف باب منصور»

يعد توظيف التاريخ ليس وليد اللحظة، بل تجسده عند الروائيين التقليديين والحداثيين أنفسهم، لكن طريقة توظيف المادة التاريخية هي التي تختلف من حساسية إبداعية لأخرى.

وتعد رواية «خطاطيف باب منصور» من المساهمات الروائية التي اشتغلت على التاريخ المغربي المعاصر، لكن رواية حيمر هذه لا تتعامل مع التاريخ كآحداث ووقائع وإنما تتعامل معه بطرق أخرى بديلة لتحقيق البعد الجمالي ووحد البناء، مثل التلميح والصور والرموز وإيالي الأنواع الأخرى المستعملة في الرواية «الجديدة». فترميز المادة التاريخية يعد من نقاط القوة في هذا العمل الروائي والذي يجعله يصنف في إطار «الحساسية الجديدة» التي تطلع مع التقليد الروائي الذي يتعامل مع الأحداث كوقائع تقريرية ويقدمها في قالب سردي متتابع ومتسلسل.

فاستعماله مثلاً لرمز «الخطاطيف» يشير مرة إلى المستعمرين ودخولهم إلى مدينة مكناش، ومرة إلى المقاومين المغاربة الذين واجهوا الاستعمار. إن هذا الرمز يحتاج لقراءة نقدية تأويلية لفهم الأبعاد الدلالية للرموز الجمالية في لحن الروائي وهي كثيرة ومتنوعة. بهذه الصورة الرمزية يفنو التاريخ حاضراً كمنه تخيل أكثر من

اعتباره مجرد نقل حرفي وتوثيق حاف لسلسل الوقائع والأحداث.

وإذا كان من إضافة نوعية في هذه الرواية، فإنها تكمن في كيفية تعامل عبد السلام حيمر مع الحدث التاريخي الذي لم يعد بالنسبة له مجرد وقائع ومادة إخبارية تسجلية تسرد في شكل كرونولوجي، وإنما غدا طاقة مولدة لعناصر الحكاية، إذ تعد الذات الساردة بناتصر جومرية تمكثها من بناء العالم الروائي الذي يركز في النهاية على عالم الترميز. بهذه الكيفية في توظيف التاريخ، انطلاقاً من رؤية تطورها آليات «الحساسية الجديدة» في الكتابة تجعل القارئ يجمع بين متعتين أساسيتين: متعة قراءة تاريخ المعاصر (فن كتابة التاريخ) ومتعة قراءة هذا التاريخ بمذاق روائي متميز (فن كتابة الرواية).

٥. عبد السلام المسوي والرواية الشاعرية في: «مناكب من دم المكان»

يشكل حضور البعد الشاعري قيمة مضافة في الرواية الجديدة ضدًا على الرواية التقليدية التي كانت تمهيز بين الشعر والنثر، فهذا الحضور هو ما يتجسد في انتقال العديد من الشعراء لكتابة الرواية، وتوظيفهم لهذه الآلية في أعمالهم الإبداعية، أي كتابة عمل سردي من زاوية شاعرية، وهذا ما تحقق في رواية «مناكب من دم المكان» التي يتوقف عندها الناقد عبد المالك أشهبون، ليكشف من خلالها هذا الحضور القوي لسلطة اللغة في العمل الروائي، أو ذلك التداخل بين زمن الرواية وزمن الشعر.

هذه الشاعرية البارزة في عمل المسوي تبين إلى أي حد ما أن مكونات الرواية: الفصل، الحشد، الزمان، المكان... إلخ. تخضع لسلطة الكلمة في أبداها المجازية والاستعارية. فالقصة السردية عند المسوي استطاعت أن تتخلص من تقريريتها المباشرين وتصيرت بما هو شاعري وكثيف المعنى، وهذا ما يعبر عن تمرر واضح على الحساسية التقليدية التي كانت ترى في لغة الشعر من اختصاص الإبداع الشعري الذي لا يجب أن يطاول الأعمال الأدبية الأخرى كالرواية.

٦. مصطفى أمين وكشف المتناقضات في: «عمر الكيش»

توظف رواية «عمر الكيش» لمصطفى أمين سلطة النقد بمختلف مستوياته، ليكشف من ما يصحله هذا الواقع من

تناقضات أخقية وعصومية في ممارساتها اليومية، وذلك اعتماداً على أسلوب فني بنى من لغة التقرير والخطابة، فما يميز الكتابة الروائية عنده هو قدرتها على التلاعب بمراحل حركية الواقع ولا حركيته في الآن عينه، بحيث يتداخل التخييلي بالواقعي، الهزلي والمضحك بالمأساوي، مما يمنح العمل الروائي تصديداً خاصة وتنوعاً في تيماله تشكلان جوهر هذه الرواية. أما أهم ما تناوله الروائي في هذا العمل يذكره الناقد:

نقد الممارسات الدينية الخاطئة.
النقد الصريح لطبيعة الأداء الإعلامي العربي في مختلف تجلياته.
نقد الممارسات الانتخابية المشوهة.

خلاصة:

من خلال النماذج التي توقف عندها الناقد، يتبين أن العمل الروائي الذي يصنف في إطار «الحساسية الجديدة» شكل شبه قطعية حقيقية، وثورة على «الحساسية التقليدية» شكلاً ومضموناً. هذا التحول ليس مجرد فضول أدبي جمالي أمته جاذبية لتقليد الرواية الغربية الحديثة، وإنما أمته ظروف التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في المجتمع العربي، خاصة بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧. هذه الهزيمة التي طرحت على الذات العربية أسئلة ما زالت ملقاة أكثر مما قدمته لهذه الذات من أجوبة نهائية. والأدب باعتباره مرآة للتعبير عن الواقع بكل مستجداته، لم يخرج من هذه القاعدة، فأمام هذه التحولات التي زادت من تعقيد الحياة المعاصرة لم يكن أمام العمل الروائي من وسيلة أخرى سوى تعقيد آليات التعبير الفني التي تعكس واقع القارئ في المجتمع المعاصر.

وفي الأخير، نقول إن النقاد عبد المالك أشهبون قد وفق من خلال نماذجهم المتنوعة في رصد مختلف آليات الجديدة التي ساهمت في تجديد الرواية العربية المعاصرة، لتكون في مستوى التعقيدات التي يعبرها المجتمع العربي المعاصر.

المراجع:

١. عبد المالك أشهبون: «اليات التجديد في الرواية العربية الجديدة»، منشورات ما بعد المدرسة، طاب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.

مورة بإطار غليظ!

كما في كل سراقك العزاء الورقية التي تظلل الصفحات الثقافية في الوطن العربي بعد وفاة مبدع ريادي، جاء موت الشاعر والمبدع المتمدد المأخوطة، رغم توقعه بين يوم وآخر بالنظر إلى حالته الصحية المتهلطة منذ سنوات، تابع زلزال أو صدى دوي جعل الساحة الثقافية العربية، بمعظمها، تنفقد أطرافها وتجس شرايينها المخنوقة بدم خثر..

ومع كل خسارة ثقافية، باتت تتوزع بالقسطاس في السنة العربية الواحدة بما تفقد الأمة العربية من جغرافيتها وتاريخها الذي صار مبتسراً بما يملأ كادر نحي صغير.. يعيد المبدعون والمثقفون العرب لوكاً مفردات النقصان التي تتراص بحديث معد ومحمّل في أقل من عارض صحي في بنية ثقافية متعددة المضارب.. وذلك العارض لا يتمدى اختفاء مبدع من المشهد الملون بكل أنواع الدم، فيما يبقى منجزه "الريادي" بناءً يحتمل النمو..

صحيح أن عقدي الخمسينيات والستينيات كانا أشبه بفاصلتين استدرأكيتين في الأدب العربي، سيما في الشعر الذي شهد فتحاً صامداً آنذاك، متمثلاً بقصيدة التفعيلة التي ألفت القنوات الترابية بين الحيون ثم ما لبث جموح الحداثة أن جعل كفى الرمل الأملس صالحاً لكتابة الشعر.. لكن الأصح أن ما تبع ذلك بقي في إطار المراكمة، في ظل صراعات عبثية بين جزر البحر ومد الشيطان.. وتعل هذا أسرع تفسير لما ينتاب الساحة الثقافية العربية من شعور بالخسارة حد التبت كلما توارت قامة بشعل الموت.. الموت الطبعي.

ولما غوط، بريادته المبكرة، واحد من القامات الثقافية والإبداعية العربية التي بدأت مهجوسة بالتفجير والاجترار، والخروج من الدوائر السالفة، والقوالب الصلبة التي لم تعد تؤمن على محسن ثمين.. وبهاجسه المضمر لملك "قماط" الإرث القديم كتب قصيدة النثر دون أن يتكهن معالها حين كان معتقلاً منتصف الخمسينيات، ودون أن يعلم بوجود رواد آخرين كانوا يواصلون الحفر بموازاته نحو أفق شعري جديد.

ويبدو حفر صاحب "حزب في صوء القمر" في الشكل والمعنى أكثر وضوحاً من مجاليه بالنظر إلى تحصيله العلمي المتدني الذي لم يتجاوز الابتدائية، دون أن يشعور ذلك بالنقص إلا حين تحاول على مجلة "الأداب" وعطف اسمه بحرف الدال حتى تسرع المجلة بنشر القصيدة "عادة بافا"!

وتلعل مرة حالة اليتيم التي بدت على شعراء الخمسينيات في تصريحات صحافية عشية إعلان الوفاة، ما شكلته تجربة المأخوطة من حالة مخايرة في المشهد الإبداعي العربي حد أن ذهب بعضهم إلى اعتبار أن الحركة الشعرية قبله هي غيرها بعده، فيما أراد ناقد معروف إضفاءه في لحظة متأخرة حين أعاد إلى المأخوطة الريادة في كتابة قصيدة النثر "الحقة".

قد يغدو ذلك حزناً هائضاً تقتضيه مناسبة العزاء التي تتلبس في الشرق سواداً مضطرباً، لكنه في محاولة أخرى لتفسير الظاهرة، قد يغدو أبعد من تفقد الأطراف وجس الشرايين.. إلى الجهر بسؤال الخلق على مستقبل ثقافة ما في ظل خسارات تتعاقب بميقات دقيق. وبدا هذا الهاجس ملحاً في الأوساط الثقافية السورية التي خسرت خلال أقل من عشر أعوام قامات إبداعية وفكرية لا تحدث كثيراً في كل زمان..

ليس من الابتكار القول أن ثمة نمواً بطيئاً لقامات المبدعين الذين تلو جيل الفتح الحداثة العربية على مصرعها منذ عقدي الخمسينيات والستينيات. وما انحسار أسماء المبدعين والمثقفين العرب إلى عدد أصابع كف القارئ العربي، إلا دليل على أن الصورة الثقافية العربية الجمعية قد تروست بإطار غليظ على المحاكاة، بالأبيض والأسود!

.. هل في هذا التناق مع طوقس العزاء العربي؟!

إن كان كذلك فادعى خاطر يلح على البال هو أن يأتي يوم تُرثى به قامة بأسقة من قبل مبدع تقصر قامته "المعنوية" عن المنبر في العزاء. وليست هذه قراءة سوداء في علم الغيب الأبيض، طالما أن الدهنية الإعلامية العربية لا تزال تتعاضى مع الموت كلعنة سقوط مدوية تجعل طموح أي نمو آخر بلوغ سطح الأرض!

تبنى الروائية ليلي الأطرش روايتها "مراهقة الوهم" على التقاطع، والتداخل، بين عدد من العلاقات الماطفية، بين شادن وكفاح أبو غليون، وسلاف وجواد الجبالي. وتعد العلاقة الأولى الحكاية المؤطرة لباقي الحكايات التي ترفى إلى مستوى الحكاية الموازية، أو تبقى مجرد حكايات مغرى، تقوم بوظيفة التوسيع، لكن أهم شيء في هذه العلاقات "الخطرة" أنها ليست سوى الإطار الذي ضمنه يتم معالجة قضايا جوهريّة وعميقة اجتماعيا وفكريا وعاطفيا. أي أن الحكايات ليست سوى مرآة عاكسة، تعكس قضايا من قبيل الكتابة النسائية، العمل الصحفي/ التلفزيوني والثروة الشخصية، والعمل الصحفي والكفاح الذاتي...

٢/ هي الحكاية المؤطرة: حكاية شادن، تطرح في سطح الحكاية العلاقة الفاشلة بين شادن وكفاح غليون، قبل ربع قرن من الفراق والبهيم، ولا تختلف في الميكانيك العام، أي في بناء الحكاية الماطفية تقليديا على مستويي الانشداد (الترابط) والانفصال، والحكي الاسترجاعي، أو السرد المشتق المحمول عبر نهار الحنين والانفصال الشديد، وهي تقنية فريدة متمثلة بالتيار الماطفي والفكرى اللذين تتطرح فيهما الشخصية الروائية، بينما قوة العلاقة الفاشلة تتجلى في ما يلي:

وضع الذات أمام الاختيار الشخصي؛ أي وضع الذات وجها لوجه أمام الماضي، وهي قضية جوهريّة ومصيرية. خاصة أن الماضي يملك سحرا خاصا به، الماضي الماطفي الذي يسكن عميقا في النفس، ويصبح عائقا أمام تحقيق الذات، وانطلاقها. وتقسّم الروائية ليلي الأطرش القضية بفشل زواجها من محمود أبو طير (المحامي)، تقول الشخصية الروائية (شادن): "كنت شحبا يسكنني لم تجد معه أغاني الزار، يقفز مفتوحا فوق همسات زوج محب، قابعا كنت ومغروسا وأقصى من الرقى وطرد المسافرت، وجذورك سؤال لا ينتهي.. ماذا لو؟" من (١٢).

تحقيق الذات؛ وإذا كانت الذات قد سكّتها الحب الأول وصاق ارتباطها المائي، فإنه في الصورة الثانية خلق منها إعلامية ناجحة. وهنا تشير الكاتبة إلى البعد المقاوم في الذات، والطاقة التحولية التي تفتزن الألم وتصرفه في اتجاهات أخرى كالعمل، وهو ما تؤكد الشخصية الروائية (شادن)، حين تقول: "اليقين الوحيد أن كلاً منا نجح في طريق ساره وحده". من (٨). وتضيف: "صرت

"مراهقة الوهم" ليلي الأطرش: البناء والقضايا

محمد مستعم

هل تجاوزت الرواية العربية والرواية النسائية خصوصا تجربة الشكل القصصي وانخرطت في معالجة الموضوعات الشائكة؟ بقراءتنا



الأطرش

لرواية "مراهقة الوهم" ليلي الأطرش يبدو أن الكتابة الروائية العربية والنسائية قد تخلت عن محاولات التجريب في الأشكال واتجهت نحو الكتابة في الموضوعات، ومن الموضوعات التي ظلت الرواية العربية الجديدة الخوض فيها، موضوع العلاقة الماطفية.

وخاصة الإنسان "المثقف" العامل في حقل الصحافة والإعلام.

وتتف الرواية عند نهايتين. نهائية مرحلية تقدم لنا الشق الأول من الحكاية؛ الشق الماضي. ونهائية ثانية تقدم لنا مكون الشخصية الروائية. نهائية كفاح أبو غليون الذي صار انتهازيا ووموليا يبيع قلمه وتاريخه كقذاحة. ليتمت هي نهاية سلاف، التي وفتت إلى جانب طليقها في محنته. كما أن نهاية سيف الأخيرة قدمته لنا في صورة مختلفة بعد حادث الفندق.

وخلاصة اختيار الذات، ومواجهة الماضي جاءت حاسمة في قول شادن: "لست أنت". لست أنت من أبعت عنه في ماضي البعيد، وفي ذاكرتي، واحتل مساحة من مشاعري. فافت كل الموانع؛ الزواج من الخصامي محمود أبو طير، والانتساب الديني (مسيحي/ مسلمة)، بل أنت ابن التغيير، والتحول، والتشويه الذي انتجته المرحلة السياسية. أنت ابن شرعي للخيانة، التي فرتك بيني وبينه، والخيانة التي فرتك بيني وبين محمود أبو طير، وخبائلك (الكفاح أبو غليون) للبيادى، والرسالة الصحفية، وخبائلك للشاعر... إنها الفكرة المهيمنة، المنكرة في العلاقات، مل لها من دلالة غير ما يحور به الواقع السياسي السيساسي والاجتماعي والفكري؟

٢/ حكاية سلاف: تبني حكاية شادن على الاسترجاع، كما في روايتها "صهيل المسافات"، وعلى محكي واقع الحكاية. وقد اعتمدت الكاتبة على الطريقة ذاتها في تأطير حكاية سلاف وجواد الجبالي. تقول سلاف: "وبين لقائنا في المسرح وأنا قسيتي مع جواد. بدأ الحب في أرائه، ثم احتفى بضياب لندن ولججها فضاء بحارته، ثم اتصص صقيعها وغريها جذوته فبرد، وانكشف اختلافا. نورجنا دون علم أحد، هزمهم نضرتنا ليلة حب في مكتبة الخالي، انتفض جواد في التصام عواطفنا وجسدنا وشهوتي للتجربة. فزوجني، وهرب بي ومسي إلى لندن لعل زواج عشرينه نهدا". ص (٧٢)

وكما نحيل حكاية شادن وكفاح أبو غليون والقضايا الكامنة والمفتحة على الأبعاد السياسية والفكرية والاجتماعية، تتفتح حكاية سلاف وجواد الجبالي على أبعاد وقضايا منها:

قضية الكاتبة: فالشكل الحقيقي الذي

جابهته سلاف، يتمثل في الصيغة المبكرة للإخراج عن السر الكامن في النفس.

السر الذي جعل سلاف تطوي على

ليلي الأطرش



النجاح. فلن كفاح كاسم (النضال، إن أجل مبدأ)، قد انقلب وتقلب، وخان. إن الكاتبة تصالح قضية مصيرية، وظاهرة اجتماعية وفكرية وسياسية خطيرة، قضية المتاجرة بالنبأ، واستغفال الآخرين من أجل المصلحة الخاصة، أو قل الذاتية.

"كست أنت" ص (٢٤): تكشف الرواية عن بيتين متوازيتين: بنية سطحية تتلون بماء المصطفة، وتسير في مسارها بين اللقاء والفرار، بين الارتباط الجسواني القوي، والحنين، والمثالية، وبين عميقة منفصلة على الأبعاد الاجتماعية والفكرية والسياسية والسلوكية للإنسان العربي.

من القضايا التي تطرحها رواية "مراهق الوهم" قضايا الخطاب. كيف نكتب الحكيم الاسترجاعي الذي يعتمد على الذاكرة، ووقائعه

امرأة أخرى قادرة بعيدا عنه، لم أجد ضرورة كما تركتني، نضجت ودخلت مراحل العمر ومسمياتها". ص (٩).

محكي الذاكرة: في البناء السردي لحكاية شادن، تقف على مدين من السرد متداخلين لا يكاد بين الفاصل بينهما، المستوى السري الأول يتجلى في وضوح العودة إلى ما قبل ربع قرن من الزمان. أي العودة إلى ملت الحكاية الماطفية في فوريتها وفي تدميرها بعد مشهد "الخيانة" كما يرد على لسان شادن: "لم تفهم لماذا خذلتك، ولم تعرف أنني رأيتك تخرقني ونحن نخطم لمواجهة الجميع". ص (٩).

محكي حاضر الحكاية: المحكي الثاني يتنقل في الزمان إلى الحاضر، حاضر الحكاية. مقابلة (كفاح أبو غليون) في لندن. حيث ينتقل المحكي من التدفق السري، المليء بالحنين والشوق، قول الساردة: "أزحت الستائر فاستشبرت بيومي ووجهي في المرآة، سامستهم، لتقف مبهورا كما تسمرت حين رأيتي أول مرة، وسأريك صبيين طالما ارتعشت بالدهشة أمامهما.

استملم لدفق الماء، ادملك جسدا مرت السنون عليه بعتان، أمسد، أخرج وأزهو بالتناقص والضمور وقيل الاستدارة، أغرف كريم الطراوة وأزرعه لأرتيه يانما لأمي، يبق الحمام برائحة ما أفل. أرسم عيني بآنيها شديدا، مصصو ويروج فيهما بحرك الذي فقتت، وتتسع وتوتج بالأسرار كما كنت تصفهما.

فترت احتلاكك بطلي، وسرتي عيني أولا. استحضرت صبر سمولتهما بالمكياج والخبرة". ص (١٢، ١٣)

من القضايا التي تطرحها رواية "مراهق الوهم" قضايا الخطاب. كيف نكتب المحكي الاسترجاعي الذي يعتمد على الذاكرة، ووقائعه حدثت في الماضي الذي سيمسح بالوقت في السرد، لكن عبر قاء الحنين. إنه محكي يستند على السرد للتدفق، المسترسل، المسكون بالسؤال، بعدم اليقين. عكس السرد الذي يعتمد المحكي اليقيني، محكي الحاضر في الحكاية، الذي لا يقبل بالتأمل، بل يقوم على التأكيد والإقرار باليقين. لذلك نجد الساردة في محكي حاضر الحكاية تستند على الوهم، كما في المجتزأ أعلاه.

الشادن والكفاح الزائف: من القضايا التي تمسكها الحكاية الأم/ الحكاية المؤطرة، الإخلاص لفكرة وثقتها. وخبائنة الفكرة والمبدأ. وإذا كانت شادن، كاسم، ولد النزال)، قد نما وتطور في حقول

المجتزأ حربية الكاتب، ووصيها لحظة الكتابة بالفرق بين رعي الطفلة (سلافا) الخالي من الحملوة الشنيعة والأخلاقية، وبين رعي الأم الذي يظل في حكمه من حمولة سارية حول ليمعة عبد السيد. أما الحديث عن مثلية ليمعة، فقد تجرأ المرأة العربية على كتابة هذه الحالات التي كانت الكتابة تتجنب الخوض فيها، وخصوصا عندما يكون المنطلق في الكتابة تصوير المرأة كمشغول متشغل عن الشؤون الأخلاقية والسلوكية في المجتمع والفكر. وإذا شئت المراقبة، وقد اعتمدتها الكتابة

هنا، بين الشخصيات الروائية، فإننا نضع ليمعة عبد السيد (المرأة) مقابل سيف المعناني (الخير)، تقول عنه شادن: "وسيف شاب من الإمارات يربطني به ما هو أكثر من زمالة وأقل من صداقة..." ص (٢٥). وتضيف شادن مسندة مصالمة الشخصية الروائية: "وسيف من قبيلة عربية أصيلة بعثرت أسباطها في دول الخليج قبل أن تقسمها السعودية والسعودية، وأل في البحرين وتعلم في السعودية ثم استقر في الإمارات مع تجارة والده وحمل جنسيته، التقي بدورات تلفزيونية كثيرة ليصير المخرج الأبرز والأول في التلفزيون الرسمي.

راقف، وهو صفيير، الواهدين إلى بلاده من المثقفين والخرجين والمصورين، فطمع منهم الفن ولعب البوق والخمر والحشيش، وتناظره به جميعا. وتملك امرأة ملقوفة بمباهتها أن تثيره، فيجاءه بفعلوته، فولا مكشوها وإحياء داعره..." ص (٢٦)

لقد جعلت الكتابة المقابلة قديمة أساس في بناء الشخصية الروائية وبالتالي في بناء النص الروائي جملة، كما جعلت التشابه قيمة ثانية من خلالها تقدم الوجه الآخر لنهاية الحكاية في حكاية شادن وكفاح، وحكاية سلاف وجواد.

وقبل الحديث عن القضية المالية في بناء حكاية سلاف، لابد من الإشارة إلى البعد السياسي والاجتماعي للخطاب الروائي في "مرفأ اليوم" وخير دليل على ذلك المقطع المسرحي الخاص بوصف وتحديد شخصية "سيف" وأصوله، والتفريق الحدودي والجغرافي في الخليج العربي الحديث.

قضية الطلاق، لا يمكن للمرأة الكاتبة، مهما تخلت عن الرؤية النسوة، أن تهمل القضايا التي تمسها على مستوى الحقوق المدنية أو السياسية، أو الدينية، فتجدها في كتاباتها تقترح وتبادر بتقديم الحلول أو بالتصديق بما هو مقدر. ومن تلك القضايا التي عالجت الرواية في محكي سلاف

سلاف ثم نحن، بل أثرت البقاء على جانب طلبتها بعد المرض الذي ألم به. وينتهي الحوار بينهما وبين شادن حول الإجازة كما يلي:

"كم سيستغرق الملاج ؟
- العلم عند الله .. كله مرهون برغبته في التحصن... وإذا طال الأمر كثيرا ساستقيل، رغم حاجتي للعمل، ليس لجواد أحد غيري.
- هل تحببني يا سلاف ؟
- لا بهم، ولكنني لن اتخلي عنه." ص (١٥٦)

فهل معنى هذا أن المرأة أكثر إخلاصا من الرجل ؟ لن نتحرف بالدراسة نحو الالتزام النسوي ومنقول مع سلاف؛ لا بهم، الميرة بالتنازع. والأمور بموافقتها، لقد خان كفاح أبو غليون مبادئه بينما صانت سلاف قيم النبل والوفاء.

كيف أكتب خالتي ليمعة ؟ : القضية الثالثة في بناء حكاية سلاف وجواد الجبالي تتمثل في الحالة الخاصة بالشخصية الروائية (ليمعة عبد السيد). المرأة التي حالت عنها سلاف : هكفي أكتب ليمعة ؟

هل أؤكد ما يقوله الناس غمزا أو تصريحا عن علاقتهما بالبنات ؟ أم يمكنني الانبهار بمرارة هذه قادرة تقارع زملائها بالحجة والوعي والدراسة ؟ أكتشف أنها منبوبة لطنها جدتي ويحرمها والذي لم يموت، فلا تمتد يد غيرها لتقود أسرته الثالثة إلى مرفأ الأمان." ص (٧٧)

وليمعة في الحكاية، شخصية روائية نسائية مختلفة بشؤونها، ومثلتها. لكن مميزة بقدرتها على المواجهة والتحدى، تقول سلاف : "...حين صيرني جواد بشنود خالتي وما زلت نتعارك. روى وأعاد، من استغفلاها لربى المراهقة اليتيمة، وضغن كثيرا وأطال.

لحقيقة جرح ونرفز، أكابر، تداهنمني ذكرى أمي وصوتها وهي تسبحني في دار ليمعة وفي غفلة منها، وتهمس:

"أين تلامي ؟
- في غرفتني.
- وخالتك ؟

مع ربي في الحجرية الكبيرة. أثيرين يا أمي ؟ ناضدني تطل على الحديقة، تمالئ لثريها.

هل تترك بابها مفتوحا حين تلام ؟ لا - نقلقه دائما، ولكني لا أخاف. وضعت لي نورا صغيرا بجانب السرير." ص (٧٨)

ما أثارني في هذا المقطع المسرحي

نفسها، وتضرب العزلة على مشاعرها، وتطلق باندهاخ وإخلاص في العمل، وهنا لا يمكن إغفال التشابه والتماثل القائم بين شخصيتي شادن وسلاف، تقول سلاف : "منذ التقيت شادن، في سعيها إلى تحقيق الذات والعيش اللائق، عرفت أنها تحمل مسرا تطويه عن الآخرين، جحر عينيهما امتداد حزن وعمقه محيطه، ولن تدرك إلا امرأة مسئلة، تغلف الأسى والخذلان بمرح ظاهر، مكي هي، يعيش في قلبها وعقلها رجل تخفيه، ويصعب عليها رؤية كل الآخرين.

أسرتني حضورها، تمنيت أن تبادلنا الأدوار بيهبيتها وترفعهما واعتدادهما وتقدير ذاتها وما تملك، جذابة في غير مصعب، شديدة الأنافة في الوائها الماستيل، فقليل ما رأيتها ترتدي لونا داكنا، ويمسحها ويتخلف وراءها عطر مميز لا تغيره." ص (٦٩).

وتقول شادن : تشبهني سلاف، كلانا نلصق نفسها وصندت أبوابها.. فهاذا في قلب امرأة عرافة مطلق في عمر ابنتها الشابة وظلها أريمه عطر علما ؟ وحين يفصل مصدر امرأة على أسرار كبيرة تدخل شرقة العزلة فتصمت بها.. فتض امرأة مثلي قادرة على التناط، حب دفين في عينيهما وقيل أن يسطه أي رجل." ص (٧٢).

بين القولين اتفاق حول السر؛ السر الذي يعلم المرأة، ويعنعها خصوصيتها، لكنزها، وتوقها، ومن خلاله تحقق ذاتها. كما من في عدم القدرة على البوح. وعدم التمكن من مياغة الكلام، ومن القدرة على التأليف. هنا تبرز قيمة الكتابة. فهي ليست فقط تدوين، بل جهد ومجاهدة، ومكابدة، تقول سلاف، في سياق المقارنة والمقابلة: "لو أني مثلي قدر أصطبل الأفكار وتوالدها وانفراط، الرى، أو ملكة التعبير كما في روايتها، لكتبت ما هو أفضل، قصتي مع جواد الجبالي." ص (٧١)

قضية النهاية: فما هو الأفضل يا ترى؟

الأفضل هو نهاية حكاية سلاف وجواد الجبالي. النهاية التي تختلف من حيث قيمتها السلوكية والاجتماعية والأخلاقية، عن نهاية حكاية شادن وكفاح أبو غليون. فإذا كان كفاح قد انتقل إلى صحافي انتهاري يبيع قلمه وجسده من أجل المال، وبالتالي خان مبادئه وأهدافه الصحافية السامية، فإن



وجواد الجبالي: قضية الطلاق الثلاث،
تفتتح جزءاً من هذا الحوار الذي
يطرح القضية بوضوح ويبدى فيها الرأي
وضده، رأي الرجل (الزوج) ورأي المرأة
(الزوجة). يقول النص: ...

- أنت أوصلتنا إلى هذا حشرتك
مراراً فلم تفهم، هو شرع الله، ولن
أعصيه من أجله!

- شرع الله رحيم بالضعفاء
والخطأين القائلين، لهذا صالح المسألة
يحل، ولكن لا تقبلينه.

- لأنه أعلاني حق الاختيار. حلته
الشعر لن ترضي به، وبلا إرضام، ولم
يعمله فريضة لرجل على مطلقته، هو
مخرج لمازق يشق الشان على الخلاص
منه!

- إذن أقبلي الحل الآخر.

- ج... ج...
- جواد، لماذا لا تقنع أو تفهم؟ لن
أقبل الحل، فيه امتهان لي؟ ولن أنام
مع شيسرك لأعود إليك؟ لن
أقبل، مستحيل.

- إذن أقبلي الحل الثاني؟
- كيف؟ كيف أمتهر زوجنا الدائم
مستمة؟ في شرع من هذا؟ في شريعة
الجبالي؟ وأين شرع الله يا دكتور؟ أووه،
جواد، أرجوك، أنت تقطني بعدم تقديرك
لإنسانيتي واحترامي لنفستي! لماذا لا
تنتهي من هذه الدوامة؟ كلما نأيت
بنفسي تهرمني إليها من جديد... أرجمني
أنث، أرجوك... من (٨٧/٨٦)

في روايات ليلى الأطرش تفكير في
كثير من القضايا إبداعياً، أو روائياً.
ولهذا تعتبر كتابتها منفرطة في أفق بناء
الصورة الحديثة في العالم العربي.
وكتابتها ليست ترفاً، وإغراقاً بصوفيا، أو
رومانسياً، كما حاولت بمد المقالات
للتلميح إليه بخصوص رواية "مراهن
الوهم". إنها كتابة واعية وملتزمة، قلقة
من وصول مصير القيم ومقومات
الكنهية، في ظل الانكماش الجارف في
وقتنا المعاصر.

٤/ حكاية كفاح أبو غليون: في هذا
الفصل بالذات، وقد سردت الكتابة عدداً
من أوصافه وطباعه في الفصل
السالف، تعرض الساردة لحكاية كفاح
وشادن، أيام المراهقة والقدس، لكن ما
يهم هنا بناء الحكاية، فقد اعتمدت
الكتابة على إمكانيتين بارزتين: الإمكانية
الأولى تجلت في الاستفادة من المحكي
الذاتي، وخطاب السيرة الذاتية.
والإمكانية الثانية تبرز في الاستفادة من
تقنيات القاء الصحافي للصور.
المحكي الذاتي: تأسج الحرفية هنا

هي روايات ليلى الأطرش تفكير في كثير من القضايا إبداعياً، أو روائياً. ولهذا تعتبر كتابتها منفرطة في أفق بناء الصورة الحديثة في العالم العربي.

لكفاح (الشخصية الروائية) ليجرد ذاته،
ويتكلم من تاريخه الشخصي كما يراه
ومن الزاوية المناسبة للقصص والهدف
المتوخى. وهنا كذلك تبرز مؤلفات سيف
المخرج، فيتمتع إمكانات التصوير
الخارجي للمقالات الصحفية. وهذا
الصوت يبدو جديداً في الرواية العربية.
ولعل الكتابة استفادت من خبرتها في
الميدان، ووظفت تلك الخبرة في التصريح
للمسامح للمسل الروائي، دون أن يبدو
الصوت مقصداً ومغتلا. لكنها عموماً
إمكانية جديدة لتقديم ثقافة الصورة أو
التصوير الصحافي لقارئ الرواية
المكتوبة.

وفي المحكي الذاتي لكفاح أبي غليون
تورد شادن أحكامها حول كتابة السيرة
الذاتية، خاصة تلك التي تكذب من زاوية
واحدة. تقول مثلاً: واسعة مساحة
الكذب في سيرة ذاتية برويها صوت
واحد، يكون صاحبها مناطق الجفاف
فنيضة بشما قاتمة... يكره حجم الباطل
أو يصغر بحسب ما ينجله فيها... من
(١١٦).

طبعاً عندما يكون المتكلم أحادي
النظرة، ويتكلم من زاويته لا بد أن
يتعاشي المناطق المظلمة والسوداء ليرسم
لوحة مبهرجة لذاته. لينوئك فضاء
أسطورهته الشخصية. ويكرسها في وهي
الأخوين. ولعل التحليل التفسيري للأدب
يفيد في دراسة السيرة الذاتية أو كل
محكي ذاتي مهما تعلق بصيغ كتابية
أخرى محكيات أو مذكرات أو يوميات أو
رواية سيرة، أو سيرة روائية... وهلم جرا.
ولذلك نجد كفاحاً يركز على دور الأم
في نجاحه وتضوقه. وهي النقطة المظلمة
التي يسمي لإضامتها. لكن رواية (هشام)
الدهراني تكشف الحقيقة الباطنية
لحكاية الأم (ص: ١١٦...).

تعدد الأصوات: في الفصل الخاص
بحكاية كفاح تعتمد الأصوات. ويعد هذا

الفصل أكثر الفصول تداخلاً وتقنية
كتابة. لأنه جمع بين خصائص متعددة
ومتوقعة. وطلباً للاختصار والتلميح
نوردها كالتالي:

صوت المخرج: وقد وظف فيه سيف،
مؤهلات المخرج التلفزيوني، فكان يوقد
السرد ويتحول إلى عرض الحالة والوضع
والمكان وأبعاد الصورة. وبالتالي كان
صوت المخرج عبارة عن سرد إمكانات
الصورة. ولم يتحقق طبعاً سرد الصورة
في الخطاب الروائي المكتوب. بل كان
القارئ يتمثل في ذهنه إمكانات التمتع.
أي أنه كان ينتج صوراً ذهنية لا غير.

صوت كفاح: وهو السرد السور ذاتي
الذي تتبع فيه كفاح حياته منذ الولادة
ولدت مع الإضراب الفلسطيني الكبير
في إبريل عام ١٩٦٦، بينما صغيّر يطل
على شاطئ أجمل، من... يافا... من
(١١٤)، مروراً بمراحل الدراسة الابتدائية
والثانوية. وصولاً إلى الدراسة الجامعية
بالمراق والعمل الصحافي، وبيروت
والهجرة إلى لندن.

صوت شادن: صوت شادن كان هنا
يقوم بدور المعلق والمضي لبعض المناطق
المتعة في المحكي كفاح. وبالتالي فهو
إضافة صوت إلى صوت آخر. ولتصريح
وسد الشفرت التي تركها خلفه صوت
الذات المجرحة.

صوت السارد: ولتجف المصادر بلحاف
المعارف، ويقوم بالتوضيح والإضافة نهاية
بالسرد الاسترجاعي. صوت الماضي
الذي سر عليه ربع قرن. وهو الآن في
مواجهة مصيره وذكرته وذاته. من أجل
الاستشفاء وسد زيف الشاعر وفك وهم
الارتباط.

لا يمكن الحديث من بناء الحكاية هنا
دون الإشارة إلى الفصل الخاص
بالمواجهة: مواجهة شادن ولكفاح داخل
المسارعة وأثناء السيرة إلى الفندق.
وبالتالي تكون خلال المواجهة شادن
متكلمة من اختلاف فتاح الحاضر (شادن)
من كفاح الماضي (القدس). وتقول: "هذا
رجل غريب صمن عرقته." ص (١٢١).
وتضيف: "حسباً! وكان يجب ألا
أقبل. لهذا أصمر على دعوتي، ليهربي ما
استبدله بي! أكرهه! يا كفاح أبو غليون!"
تحدث نفسها وتتفحص لخبثته. من
(١٢٩).

♦ نالق من الحرف

♦ ليلى الأطرش: مراهن الوهم. رواية.
دار الآداب، ط٢٠٠٥.

المطارحة من السجالية ومن تناوب وتوسع زوايا التناول وطبيعة التناول التي تفسح للذات بقدر ما تتطلب من المكة العلمية. والمطارحة التي يصفها بعضهم بهجين المراجعة والمداخلة والسجالات والدرس الأكاديمي، نادرة في المشهد النقدي العربي. وهي لا تملأ إلا بقدر ما يتوفر لصاحبها / صاحبتها من النظر العميق ومن الشراء والإحكام. ولعل للمرء - وربما عليه - أن يعجز بالإشارة إلى ما اتسمت به مطارحات يمسرى مقدم من كل ذلك، ابتداء بما هو بمثابة مقدمة عنوانها (شبهة الكتابة). وقد تملتت هذه البداية بالرجل القارئ الذي تقدر المؤلفات أنه يدخل - في الغالب الأعم - إلى نص المرأة للتخصص. أفضل على هذا المصطلح العنقضي: البصمات - على عالم الأثر، فكتابة المرأة لا تفصل لدى مثل هذا القارئ عن جسمها. والرجل الذي يحسب أنه يمتلك القوام على الذات والعالم يسمي الظن بفتنة الكتابة الأنثوية، ولا يفرق فيها بين واقع ومتخيل، لذا تكون كتابة المرأة عرضة للشبهة دوماً.

على هذا النحو تصير الكتابة / الشبهة عند الرجل القارئ مسالة للمرأة عما أجهزت وأضافته. وإزاء ذلك كله تصير المؤلفات أن الكتابة الأدبية تلبس التجربة هوية متخيلة تمسك بشبه الهوية الحقيقية للكتابة. يبرقني النص إلى شرط الفنية المنشودة، متوسلاً للتخييل. وهذا ما سينتج بمقاربة المؤلفات الكتابية الإبداعية النسائية كما ترى (فتنة الظن) حيث لا تفتش في كتابتها قواماً ولا تحذر من رقابة، وليس كما يراها الرجل القارئ أو الكاتب وحسب.

والمطارحة الأولى في ما هو بمثابة المقدمة لكتاب (مؤنث الرواية) تتمين إذن بالقراءة المطابقة أو المفرضة، والتي أفضني إلى أنها لا تتحد فقط بما سبق، بل تزدى بإفراطها أي نعم. أكان لرجل أم لمرأة. ولنفوس ينشئ في المطارحات التالية بعض ما سبق، وتفرغ بعضه، كما ستمتلك بعض المطارحات التالية، لتتركز شواغل (مؤنث الرواية) في المحصلة بالغة والبلاغة وما بين الكتابة وجنسية الإبداع. فحقت عنوان (فتنة الظن) تأتي المطارحة الثانية لتجلو ويطهروا المرأة في الكتابة / المازق، إذ كتبت ما تعلمته من الضمير بسبقه على عرش الكلام، غافلة عن أن العقل مغادر يختزلها إلى كينونة فرعية، ومتوهمة أن الصورة هي الأصل. وبذا كانت لها لغة الظل اللغف الحكومية بالاتباع والخاصة. وسيتوالى تصميح وتعتيق هذا القول في مطارحة أخرى

تطور النقد السوسولوجي عربياً : المؤنث وحقوق الإنسان في الرواية العربية

نيسيل سليمان *

اشتغال النقد السوسولوجي عربياً في سبعينيات القرن الماضي على الأيديولوجي والطبقي، مغلباً التناظر بين النص والفضاء الاجتماعي. وإذا كان بعض ذلك قد تخفف من غلوائه بفعل البنية الخاصة، وتقدم - بالتالي - التفاعل بين النص والفضاء الاجتماعي، فقد توازى أيضاً مع ثورة المناهج الحديثة وجهارة القول بإعلاء سلطة النص. وسرعان ما جاء القول بسلطة التلقي والمتلقي، إلى أن بلغ كل ذلك مع نهاية القرن الماضي تفاعلاً صميقاً وحرّاً، هاد معه الأصباح للنقد السوسولوجي عربياً وقد اهتمت بعناصر جديدة منها المؤنث النقدي وحقوق الإنسان، وهما ما سيكون مدار هذا البحث.

تقديم، الأول هو كتاب يمسرى مقدم: مؤنث الرواية (١)، والثاني هو كتاب عبد الرحمن أبو عوف: القمع في الخطاب الروائي (٢). ولأن نقد التعبير الروائي عن حقوق الإنسان سواء في نص أبو عوف أم بمادة، لا يزال طرياً وتبشيراً، سوف يتابع هذا البحث في الفقرة الأخيرة نقد ذلك التعبير في مدونة روائية أكبر وأقوى صلة بحق من حقوق الإنسان هو: حرية التعبير.

مؤنث النقد:

تمين يمسرى مقدم القسم الأول من كتابها (مؤنث الرواية) بالمطارحات في قضايا شتى، وهو كذلك حقاً بما تعنيه

يتعلق هذان المنصهران بما يتفاعل في الفضاء العربي والعالم المعاصر من إشكاليات ثقافية واجتماعية وسياسية، تنسب إلى زمن ما بعد الكولونيالية، وتتخون بغضابة بالأنونة والنموية، بالكتابة والمرأة، اللغة والمرأة، وصولاً إلى المؤنث الروائي، كما تفتنون. وبخاصة أيضاً - بالتعبير الروائي عن حقوق الإنسان بحسب الإعلان العالمي للأمم المتحدة عام ١٩٤٨ وما أعقبه من اتفاقيات تتعلق بالمرأة والطفل والتعليم...

لقد أسرعت الرواية العربية إلى ذلك المنصرون، كما أسرعت النقد الروائي إليهما فيها، وهذا ما يحاور هذا البحث أن يبينه في فقرتيه الأولين عبر نصين

خليف صويلح

بريد عاجل



رواية



"منتمية للمجم الثمين والمستبد". وقد سبق ذلك في مطارحة "بلاغة المصومين؛ مراوغة الصورة أم الذات" مساجلة يسرى مقدم لجابر عصفور في تحقيقه على من يلق الحضور الإبداعي للمرأة في الكتابة بمشاركتها في موقع القرار، حيث يرى أن الإبداع يواجه المجتمع بمروايات السرد وحيل التمثيل الكلاسيكي الذي هو سلاح بلاغة المصومين، ومنهم المرأة، لكن المجاز. في متابسة الناقصة. ثرائياً (إبن الأثير) هو فرع والحقيقة أصل، والمجاز القاصر إذن كالألوانة القصصية، فهل في بلاغة المصومين ما يجيب من السؤال: من يهر من؟ ومن يراوغ من؟

تعرف يسرى مقدم الكتابة الإبداعية. في مطارحتها (الكتابة وجسدية الإبداع) على أنها بديل اختراعي من العالم،

صوتها (مساجلة اللغة وإبداع المرأة) تبدأ بمساجلة عبد الله الغذامي، حيث يقر في كتابه (المرأة واللفظ) بالانقسام بين مصطلح الفحولة وبين الأنوثة في الكتابة الإبداعية، ويرى أن المرأة أقصيت عن المساهمة في تكوين اللغة وإنتاجها، ويتساءل عما إن كان قد تم تذكر اللغة نهائياً أم إن هناك مجالاً للتأنيث، لكن يسرى مقدم تدفع النمدجة لذلك بالجارية تود في (ألف) لهلة (وليلة) التي تماهت بإبداع الرجل. وتعضي المؤلفة إلى تحديد موقفها بعيداً عن التهور في زعجة سلبية منحازة، تتطرف في معادة الآخر / الذكر فتجعله غريباً وتدمو إلى مناهضة الإبداع الذكوري المتسيد، وتحرص على انتفاضة يمس فيها الذراع متبوعاً والمكس. وبالنسبة على ذلك تدفع يسرى مقدم بالسؤال عن كيفية انعتاق الكاتبة من محبسها، وتقتصر للجواب أن تلقت الكاتبات إلى سبيل آخر غير سبيل المحاكاة، وأن ينتجن خطاباً يشتغل على مناهضة النمطية الجنسية، وفي نزوع ثيوري تدعو مقدم إلى نجاة الكاتبات من سلطة شهريار المصير لتبشيره بمعجم لغوي يلك أسر الدلالة المغلقة، وما يضيء ويمنز الاقتراح مقدم توكيدها على أن كل خصوصية تصير الاختلاف، وعلى أنه لا مفر للكاتبة من نافذة للذات على الذات، شريطة أن تكون مواجعة للذات ومربطة بخصمية الالتفات إلى الآخر / الرجل. وفي هذا السياق تأتي مساجلة الكاتبات اللواتي تلطف كتاباتهن الروائية بالاحتجاج والقر، كما تلح مقدم على أن هرب الكاتبة إلى كنف الخطاب الذكوري هو خوف من الحرية، وتلح مقدم أيضاً على اعتراف الكاتبة بدءاً بتواطؤها فيما ألت إليه كتاباتها المتعثرة، بوصفها شريكاً سلبياً أسهم بوجه من الوجوه في تكريس الدونية والتبعية. وبالحال ترى مقدم أن بعض الكاتبات النسائية تلوح وترهب باختراق خطوط المحسوس وقبول منازع الذات، مؤسسة لقول نسائي خاص "منه من ضمير اللغة" لا يتعارض بالضرورة مع قول الآخر المختلف أو يناقضه أو يزيحه، بل يتكامل معه ويتكامل به لتبرأ اللغة من أحاديث القول المستبد. ولا تعلق للمؤلفة سؤال اللغة على النحو والصرف وحسب، بل تدفع به إلى النظر في أحكام الدلالة نظرة المتأمل فيما آل بنا إلى "تصحر لغوي" يتأمس في "تصحر الفكر" ويورثا شبهة حياة. وترى مقدم أن بين واقع اللغة وواقع المرأة. في هذه المطارحة. مشكلة. خالفة تشبه صفاء الأرض. والنساء منهم. ويتهددهما الحو لتتعظم

تتوسل الدواخل كتعبير في عن الذات يملك هواس مشتركة بين كاتب وكاتبة، لكنه يفر بالاختلاف. ويتنوع ذلك في هذه المطارحة بالاختراعات على أي ادعاء بالانقسام الفوارق بين إبداع كعورة وإبداع أنوثة، ويقضها دعوى المساواة، ليلحظ في التكامل معنى أدق، إذ لا مناص للكتابة الإبداعية من التورط في ثنائية جسمية تضمني يتنوع خصوصياتها واختلافاتها القيمة على الوحدة الإبداعية. وهذا القول، بالمهارة نفسها أو بدرجة أو أخرى من التصرف الخفي، ينادي أنموذج الاثنين المختلفين لدى إيريغاري بديلاً للنموذج الكلي القدرة، الواحد والكثير، وتخلصاً لتلاقي من الواحد والكثير، حيث ال (مع) وليس التمدد / الواحد في تشقة.

سواء في هذه المطارحة، أم في سواء، أم في علن وفي طبقات المقاربات النقدية في القسم الثاني من كتاب (مؤنث الرواية) يترجع نداء أطروحة إيريغاري في التمثيل الأنثوي الذي يناقض فكرة الواحد، مقابل التمثيل البصري المتوسط دوماً بالرمزي، والذي يقابل تاريخياً تكون الجسد الذكري، على أن ندوات (مؤنث للذات) لإيريغاري تتفاعل مع غيرها من التناقضات للنقد النسوي، وتشغل يسرى مقدم الندوات والتمثيلات في السؤال عن إنتاج الكاتبة لواجهة الاختلاف أو الخصوصية، وفي السؤال عما أسست له وعنه مدعيات الإبداع في أدب السياسة والاجتماع والفكر. وستتبع المساجلة مع هذا كله وسواء في المطارحة الأخيرة (صوت الكاتبة أم أصواتها) والتي تبدو ألصق بالقسم الثاني من كتاب (مؤنث الرواية). أما

التعيين فمنه ما في نفي أسمة درويش لخصائص إبداعية ذكورية أو أنثوية، مما تصميه يسرى مقدم بالعلم المرضي. ومنه ما تراه في استبطان روايتي هدى بركات (أهل الهوى) ورشا الأمير (يوم الدين) / لأخر / الرجل، وكشائنه بقلم امرأة، تمويضاً لاتكاثية مزمنة، تطمح دون أن تتحقق طموحها إلى كتابة هذا الآخر. وفي تمحيص المطارحة الأخيرة أيضاً ما تأخذ المؤلفة على لبنا الطمحي في انتحالها لسان الذكر في شعرها. وكذلك انتقاد محاولة بعض النساء إعادة كتابة التاريخ بأهلام النساء، إذ ترى يسرى مقدم أن هذا الهروب إلى هذا التحدي هو إيفال نسائي في تجاوز الأميالي الفعلية التي ألت إلى استغراق السلسلة بتدوين التاريخ كما بالعرف.

بالانتقال إلى القسم الثاني من كتاب (مؤنث الرواية) تشغل المؤلفة قسراً أو آخر مما انطوت عليه مطارحات القسم الأول

يقر عبد الله الغذامي
في كتابه المرأة
واللغة بالانقسام بين
مصطلح الفحولة
والأنوثة في
الكتابة الإبداعية

الفكري والمواقف السياسي والقمع المتفاقم والتقصير، وضعف الخبرة في النشاط من أجل حقوق الإنسان، وما يكتنف ذلك كله من ظروف العولمة والأمركة خاصة. ومن مناجزة (مباراة - مزادة) النظام العربي المتغير لتجارب المجتمع المدني على أرض حقوق الإنسان، كما على سواها .

من هنا تأتي أهمية مبادرة (مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان) إلى إصدار (سلسلة حقوق الإنسان في الفنون والأدب) ابتغاء إشاعة وتعميق ثقافة حقوق الإنسان عبر بوابة الأدب والفن والنقد هذه المرة، فماداً تحقق من ذلك في باكورة هذه السلسلة، وهي كتاب عبد الرحمن أبو عوف (القمع في الخطاب الروائي).

في تقديمه لكتابه يرى المؤلف أن محور القمع والقهر الذي يتعرض له المحققون والأدباء والفنانون، هو واحد من المكونات الأساسية في الخطاب الروائي العربي المعاصر. ويملأ أبو عوف ذلك بسيطرة الأنظمة الشمولية على مخدرات الحياة السياسية في البلدان العربية. ويضيف إلى ذلك قمعين آخرين، أولهما هو قمع المقدس والثاني، ولأنهما هو "التواطؤ الغربي مع تلك الأنظمة الحاكمة العربية، لتقوم إمبراطورية للقمع في هذه المنطقة". وتقرأ في ختام المقدمة: "إن الرواية العربية بتدعيمها لظاهرة القمع تستعيد غربة واستلاب الإنسان العربي، وتدفعه لاسترداد وعيه، وتثبت بذلك أنها سجل واسع للأصداغ النفسية والاجتماعية والسياسية، فالرواية هي لمحة العصر الحديث، وهي بدلي عن الموت".

والحق أن الرواية العربية قد انشغلت منذ مفصل هزيمة ١٩٦٧، ومع أطراد لحقتها الحداثية، بالقمع السياسي بخصاصه، حتى شكل ذلك منها الركن الأساسي مما بات يعرف بأدب السجون. وقد كان ذلك مدخلاً جديداً لحقوق الإنسان في الخطاب الروائي، وبما يقارب النقلة التي شهدتها هذه الحقبة منذ الإعلان الشهير الذي أصدرته الأمم المتحدة عام ١٩٤٨. وإذا كان هذا الإعلان قد كرس المفهوم الليبرالي الغربي ومعه، فقد ظلت المفهومات السابقة لحقوق الإنسان (مفهوم الحقوق الطبيعية، مفهوم الكرامة الإنسانية...) سائدة في الخطاب الروائي.

تقد أعاق القمع. كما عبر عبد الرحمن أبو عوف في مدخل كتابه، بعد المقدمة - نمو المجتمع المدني والتعددية واحترام الرأي الآخر، وإمكانية معالجة الماضي (الحاضر من أجل وعود المستقبل، فتنبط الاتباع على الإبداع. وسيكون من التبسيط

يتواتر القول والعمل من أجل حقوق الإنسان في القضاء العربي عبر تعبيرات محدودة عن المجتمع المدني. ويزيد ذلك عسراً وتعقيداً عوامل شتى

هي (أنت) من الاستغاضة والتكرار والتفسيرية والنجوح إلى البحث وتتوه الوصي. كما تألق هذا الدرس في تبصره في رواية (مريم الحكايا) كجدارية صاخبة بحق. وعلى أية حال، وبالنظر إلى وحدة المحارجات النظرية والتطبيقية، يبدو كتاب (مؤنث الرواية) اقتراحاً لأوث النقد، يبرأ من ترجيح النافذة المهود لمصوت الناقد، فيثري النقد بخصوميته، تحفيزاً لإثراء المؤنث للرواية. وليس تيمناً. على سبيل إثراء الكتابة بمسألة بكل ما هو جديد ومختلف.

القمع في الخطاب الروائي،

يتواتر القول والعمل من أجل حقوق الإنسان في القضاء العربي عبر تعبيرات محدودة عن المجتمع المدني. ويزيد ذلك عسراً وتعقيداً عوامل شتى، منها الارتباك

في هراواتها لروايات رشا الأمير ومدى بركات وإلهام منصور (حين كنت رجلاً. أنا هي أنت) ونوال السعدوي (سقوط الإمام) وعولوية صبيح (مريم الحكايا) وأحلام مستغانمي (عابر سرير) وخالد الشبيخ (لأنها لندن يا عزيزي) وأخيراً: نص صبايح زوين "لأني، وكأني، وليس". وبينما تأتي شرابة هذا النص كص على، يحتفي بلفته المتشظية وبهول الهنائي وبالأزمنة الكتابية التي يشهدها إذ يصمت في اللغة التباساً متعمداً، فإن قراءة الروايات السابقة، إذ تميل إلى النقد التطبيقي، تجدد القول بالمطابقة، حتى ليصح القول بالمطابقة النظرية في القسم الأول من الكتاب. مع التشكيك بقلقلة المطابقة الأخيرة. وبالمطابقة التطبيقية في القسم الثاني، وهذا، قد يكون لغيره أن يتسائل عن حرارة الاحتفاء بهجرة إلهام منصور، أو عن المزاينة الواجبة بين كتابة الرجل للمرأة ككتابة المرأة للرجل، وتأتي ضميره كتذكير ضميرها، لا أمثالاً للكتابة خارج الذات، ولا موبهاً لتكراره. جنسه. بلبوس الأوتة، أو دغماً لمعدة اضطهاد جسمه للأحرار الأثني.

لقد امتدحت يسرى مقدم في رواية (يوم الدين) الانتفاخ الدائري الذي يماكر تصالب الزمن، وهي التمسبة الروائية المألوفة. كما امتدحت عدم تسمية الرواية لغضائها الجغرافية، وهي العلمية الروائية المألوفة التي ادعواها باستراتجية اللاتينيين. وبالتالي، قد يكون على امتداد الرواية أن يبحث عن إنجاز آخر، وهو ما لعله يصح في امتداد لعبة الميثاروية في رواية عولوية صبيح (مريم الحكايا). وبخلاف ما ومع كتاب (مؤنث الرواية) من تدقيق، ينشأ فيه الحكم القاطع بأن خلق القلوب وانتمائها سلوك تكوري لا مرأه وبماشيان، تعاقبها في قول رواية أحلام مستغانمي بالمرأة التي "تخلق قلوب الرجال كما تتعلم". وبمصد هذه الرواية أيضاً، ويملأ هذه (النسوية) يأتي الحكم القاطع بالفصل بين الكتابة وبطلتها إلا في السيرة الذاتية. ففي رواية الرجل لا مناص أيضاً من الفصل بين الكتابة وبطلته. على أن ما قد يتسلخ هنا من وطأة الحساسية والانحياز لرواية أو أخرى، يصده ما أخذته يسرى مقدم على رواية (سقوط الإمام) من قصور في الرقبة ومن إيغال في نزعة نسوية مفردة ومن تمويه لجنت العلة بصراع تخوضه الأثني في وجه الذكر ويؤسس لمصراعات مثيلة. وإذا كان جل ذلك الامتداد أو المؤاخذة يتعلق بمحولات الروايات، ويتراجع فيه الدرس الفني، فقد تألق هذا الدرس فيما أخذ على رواية (أنا



جيلالي غلام عواصف جزيرة الطيور



المطر والحداد

بالاستعمار أو الدولة أو بالنظم والمؤسسات والعلاقات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، أو بالقيم... فكرامة الإنسان في فريديته واجتماعيته وقيمته وجسده وجنسه، هو العنوان الأكبر للرواية العربية، والذي يؤكد معناها الحضاري وقيمتها الإنسانية، بقدر ما تجزئ من مقاماتها الإبداعية. ولئن اطرّد هذا الإنجاز في العقود الأخيرة من القرن العشرين، فقد تزامن ذلك مع أطوار القمع في الفضاء العربي، من الداخل ومن الخارج، إلى أن أخذ خطاب حقوق الإنسان - كما عبر عنه الإعلان العالمي ١٩٤٨ - يقش، وهذا ما أخذ يشغل الرواية العربية في واحد أو أكثر من عنواناتها: حرية الاعتقاد، حرية التعبير، حقوق المرأة، التصديق... وكذلك: النشاط من أجل حقوق الإنسان، إلا أن عناية النقد الأدبي العربي ما فتئت تتركز على اشتغال الرواية على الحقوق الطبيعية للإنسان، أما اشتغالها على حقوق الإنسان كما فصلها الإعلان العالمي عام ١٩٤٨ فلا يزال نصيبه النقدي محدوداً، إلا ما كان لا بات يعرف برواية المسجون السياسي، وقد كان ذلك ما دفعني إلى كتابة الفقرة التالية، متأبياً فيها ما سبق من محاولات التضاضعة في قراءة المدونة الروائية الفنية:

حقوق الإنسان روائية: حرية التعبير

في رواية غازي القصيبي (المصفوفون) يكتب مفكر من سجنه إلى حاكم عربستان:

كنت أطالب بحرية القول أما الآن فأكتفي بحرية البول.

يشفق القول بحرية التعبير عن الكاتب كشخصية روائية. روائياً كان أم صحافياً أم شاعراً أم... وعن الرقابة السياسية والاجتماعية، وعن الرقابة النقدية، الفنية، الأقل حضوراً، وبهذه نبدأ.

تمسخر رواية صنع الله إبراهيم (ذات) منذ بدايتها من النظرة المصرية لقن القص، لأنها نظرة حمسية ذكورية تصوب بين المداخل المختلفة الممكنة للقصّة. كما تسخر هذه الرواية من الروايات السائدة التي تدوي بالتفصيل العمل، متجنبة ما هو جوهري، وهذا ما يمتصطن السخرية من نقد بعملة يهال تلك الأسلوبية.

وفي رواية حسين العمري (ديازيام) (٥) يسبق الهجاء الأدباء، قبل أن يبلغ النقد الذي يضع للكاتب تعاليمه، ومنها ما يوظف للرواية فولكلورتها. أما أحمد يوسف داود في روايته (فردوس الجنون) (٦) فلا



إلا بالقدر الذي تمثل فيه الرواية في مصر من عموم المشهد الروائي العربي، على أن الأهم هنا هو الحدود الدائنية لتعبير النص النقدي عن المنهجية المختارة من جهة، ومن جهة ثانية، ما يلوح من التصيب أو الجزافية في اختيار المدونة، وفي ترجمة متن الكتاب لمقدمته، مما جعله في الحصة واحداً من التقود التي عنيت بـ (أدب المسجون)، مثل كتاب نزيه أبو نضال الذي يحمل ذلك العنوان، أو كتاب سمير روجي الفصيل (المسجون السياسي في الرواية العربية) .. ليظل التعبير الروائي عن حقوق الإنسان ينتظر نقده.

لقد دأبت الرواية العربية منذ بداياتها حتى اليوم على هتك أو تفكيك أو تصوير كل ما يحرم الإنسان من أي حق من حقوقه الطبيعية، سواء تعلق ذلك

أن يندع مفهوم القمع بالقمع السياسي، فهناك، كما يضيف أبو عوف، قمع القدس والتراث والمأثور والتقاليد والمعرف، وقمع الجنس والمجتمع الذكوري، وقمع النص وقمع اللغة... غير أن المفارقة هنا هي أن التمييز الروائي العربي عن القمع الذي يفلب الاتباع على الإبداع، قد رسم علامة فارقة في التجربة الروائية الحديثة العربية، مما تدلل عليه روايات شتى لصنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف وفاضل الرازي وعالية مدوح وسواهم، وبعضهم روايات شمسى ظلت تنوء تحت وطأة التقليدية أو السبورية أو البدائية والبدائية، وهو ما ترقى به النقد غالباً، انشغلاً منه على الأهل، بفداحة التجربة المنكبة، وقد بدا في ذلك ما بدا في كتاب (القمع في الخطاب الروائي)، على الرغم من أن المنهجية التي أطلها مدخل الكتاب، لدعو إلى افتراض النجاة مما وقع فيه الآخرون، فسأبو عوف، وبالإضافة من مناهج علم الاجتماع، وبخاصة علم اجتماع الرواية، ومن بحث لوكاش وباخين وجولسمان، يبلن توصله إلى ما يدعو بهنجر الأسلوبية بمنظور اجتماعي، ما يعني تحليل الخطاب اللغوي الاجتماعي، أو الهجات الجماعية في النص، بوصفها هي اجتماعية بالمهاية، تحمل خصائص النقطه التاريخية التي تنتهي إليها، وتتفصل أخى، فذلك يعني المضي من تحليل الأسلوب أو اللغة إلى التركيبية الدلالية المتكاملة الفارقة إلى كشف النص والمجتمع، ولذلك يقف أبو عوف ضد البهوية الشكلية وفصل النص عن السياق السياسي والاجتماعي، وضد الانكاس الآلي والجدافوية.

قسم المؤلف كتابه إلى قسمين، توزع أولهما على خمسة عشر فصلاً تتناول القمع في روايات لفؤاد التكرلي ومحمد زغراف وبهاء طاهر وجمال الفيضاني وعبد الفتاح الجمل وعبد الرحمن منيف وإبراهيم عبد المجيد وسليو بكر ومحمد سلمان وأحمد زغلول الشطي ومحمد الراوي وحيدر حيدر وميغال الطحطاوي، وذلك فيما عونه بـ (القمع في مختارات من الأدب المصري). ومن الملاحظ أن الحضور الغائب في هذه المختارات هو كتاب مصريين. أربعة فقط من خارج مصر. ولجبل المستشفيات من (القرن العشرين) من أولاء. أما القسم الثاني من الكتاب، فقد توزع على سبعة فصول موقوفة على (القمع في مرآة نجيب محفوظ). وقد جاءت الخاتمة (التحولات المجتمعية وأثرها على تشكيل النص الأدبي في الرواية المصرية) تنتج غلبة الحضور المصري، وتحد من تمثيلية الكتاب عربياً،

**دايت الرواية العربية
منذ بداياتها حتى
اليوم على هتك أو
تفكيك أو تصوير كل
ما يحرم الإنسان من
أي حق من حقوقه
الطبيعية**

القمع في الخطاب الروائي العربي



توفيق الحكيم

الخصاء مواطن الخلل ومكان الزلل، ويحذر المارقون من مقائل الإثم ومر العواقب". وفي صربانيا، كما تسمى الرواية بلادها، حاز هذا الكتاب على جائزة الدولة عام صدوره، وفي ذلك يقول مؤلفه: "وعد من عيون الكتب التي جادت بها قرائع البلاد على مرّ الأحقاب، وأشي عليه الفساد، وتناقلت فصوله وسائل الإعلام، وتنافس الدارسون في إبراز مكانته القوية فيه، وأضفوا عليه ما لم يذهب ظني، ثم أدرج في البرامج الرسمية حتى فصل فيه القول للناشئة، ونجلى عما ظهر فيه وما ضم، ويستظهر به عند الاختيار عن ظهر قلب، فتضمن البلاد بذلك أجيالاً تصرف ما لها وما عليها، وتميز بالمسلك ما يقال وما لا يقال، وذاع صيته خلف الحدود وحتى فيما وراء الحدود، ونقله المترجمون إلى لغاتهم بكسر غير خاف، وأقر الأجانب في مضن بانه متفوق على أمير ماكيافيلي". وعندما

تعبّر هذه الرواية أو تلك عن الخلل المستديم في علاقة الإبداع بالنقد، وعن طموح الإبداع إلى الترويق على السنن النقدية، أي عن حاجس التجريب والتجديد

يرى في المشهد النقدي إلا (هتاتاً) مثل الظلمات الأمني في بيروت الحرب الأهلية. وفي رواية (ديك الشمال) (٧) لحمد الهريدي يضابط الراوي نفسه ألا تفكر أنت أيضاً أن تتحول إلى قطة محاصرة، كلما فكرت في كتابة كلمة عن نقاد الأدب الذين تحولوا إلى رواة وعبرين يتوسلون دريعات التلاميذ. ولا يكتفي هذا الراوي بالتل من النقاد الذين يكتبون الرواية، بل ينال أيضاً من القنصا ومن خلفهم مع المحررين الحزبيين في الصحف. بأسلوبية روائية ما، إن، تعبّر هذه الرواية أو تلك من الخلل المستديم في علاقة الإبداع بالنقد، وعن طموح الإبداع إلى الترويق على السنن النقدية، أي عن حاجس التجريب والتجديد. ومن أجل ذلك هو يشغل رواية أن تعبّر عن وعيها لذاتها، أو تيرير مناصرتها، أو رفضها لذاتها بمعناه. وعلى الرغم من أن الرقابة هنا تحصل بالجمهور الفني، فإن أمرها يظل أهون بما لا يقاس من الرقابة التي تمارسها الدولة أو الناشئ أو المجتمع، حيث ينتأ الثالوث لحرر كما سماء بوعلي ياسين؛ الدين والجنس والسياسة.



لقد صدرت رواية أبو بكر المعادي (آخر الرعية) (٨) في سلسلة (الكلمة الصرة) التي يشرف عليها أكرم يوسف، وتصدرت الرواية هذه السطور من الناشر: "يمشئ العالم العربي منذ سنوات عديدة تحولاً صميقاً على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي، وإسهاماً في التمهيد على نحو أمثل بالنتائج الخصبة لهذا التحول على مستوى الإبداع الفكري، تزيد هذه السلسلة أن تكون وسيلة ومثيراً للتعبير عنه في مجالات العلوم الإنسانية والأدب". ولتحقيق هذه الغاية ترحب السلسلة بكل الدين والموالي يرغبون في التعبير عن رأيهم باللغة العربية بكل حرية وبدون أي عائق. وقد صورت رواية (آخر الرعية) الرقيب الرسمي في شخصية الياش كاتب / الشفق الذي باع نفسه وقلمه للميكاتور (الكوبر) كما نصبه الرواية. وهامو الياش كاتب الرقيب يصف عمله: "أزّن الكلام وأسعترق ما بين السطور، اتعقب الألفاظ معوا، وأقرو أثر الممانى بإدانة تفتح على أصحابها أبواباً تهب في رياح صوات أو يبطنون عيب الدواهي حتى خبرت الشفق وهفمت إبعاد الخافقة ووقفت على لثماني وأدركت أسرارها المضرة". وقد أنشأ الرجل كتابه "نزرة اللبيب في روضة الرقيم" وفيه: "أحمس الكلام المحظور والقصاص التذو، ليتجنب

الخطاب الروائي العربي



أخذت الصحف الجديدة في ديكتاتورية عربية تطلع بجديدها مدعية أنه الراي الآخر، بلغ استياء الياش كاتب ما لم يبلغ حياته من هذا الذي وصمه بالهراء وقال: "ولولا ما كنت ألجأ إليه من شطب وتشنيز وحذف ومنع، لاجتاع الناس ارتداداً عن إيمانهم". ومن طرائف الياش كاتب مع حرية التعبير ومع الرقابة، أن الشاعر الرضي الشرفي - أو الأشرف من مدينة حميلات في ولاية هبل، غافل الياش كاتب وقرأ في عكاظية احتفالية بهوند الديكتاتور (الكبير) قصيدة غير التي أجازها الياش كاتب، وهو من كان يتنقل القصائد بنفسه ويفريها، وإذا بالشاعر المخادع يقرأ قصيدة قصصية تهجو الديكتاتور الذي صاب رقبته بالإفاعة الجبرية وأقال الحكومة ومحا مدينة حميلات ورشها باللع حتى تهجرها الحياة، وأمر بوضع اسم الشاعر في المرحيض العامة. ويعد استمادة الياش كاتب لرحضا سيده أعيد إلى نقطة الصفر ليهبدا الصمود من جديد، مستعنيا بالمصالح الأمنية المختصة لمعرفة كل صغيرة وكبيرة عن سائر الكتب وحمل الأقال والناحين، وجمع كل ذلك في (بنك المعلومات). وإلى ذلك تذكر الرواية أن الجدران امتلأت بالمصوم إثر دعو تشيد معارض لشيد الديكتاتور، فشككت فرق متخصصة في طلي الجدران نحو الكلام المشين، وسيرت دوريات لتعقب الفاعلين. بغير هذه المسخرة المبررة الفضاحة، يعرض الرقيب الرسمي في صور روائية شتى، ففي رواية بهاء طاهر (الحب في المنفى) (٩) يرسل الراوي مقالاته إلى الجريدة المصرية التي صار مراسلاً لها في مدينة (ن) من أوروبا، بعدما نُقل إليها من بلاده جزءاً منمقا على ما كان يكتب، لكن الجريدة (الحكوميه) تمنع في حصار ما يكتبه مراسلها، فلا يبقى أمامه إلا الشكوى، يسأل فيها جمال عبد الناصر ما يفعله إزاء ما آلت إليه الأمور في عهد السادات. وإثر حرب ١٩٨٢ في لبنان، يتصل الراوي بالمرضة الرويجية ماريان أريكمسون التي شهدت مجازر صبرا وشاتيلا وعين الحلوة. وقد استمعت صهيبة في مدينة (ن) التي يمكن للفرقة أن تعينها. بجيتف اعتماداً على الإشارات المسيرة والروائية. عن نشر شهادة المرضة على جرائم إسرائيل، ويمثل ذلك تقوم الصحيفة المصرية التي ينقل إليها الراوي "في مقال فقرات طويلة من تقارير الصليب الأحمر وجمعيات حقوق الإنسان التي تتكلم عن قصف المستشفيات وعن استعمال القنابل الفوسفورية والعنقودية

بالانتقال من الرقابة إلى هذه الشخصية الروائية، الكاتب، يتواتر ويكبر حضور الصحافي أو الصحافية، من زاوية حرية التعبير

الإسرائيلي بالتكرار العربي، وفي رواية ياسين رفاعية (رأس بيروت-١٨) نرى روايتها وشخصيتها المحورية (أبو بسام) في حماية الحرب الأهلية اللبنانية، قبل إنشاء الاجتياح الإسرائيلي ليهود عام ١٩٨٢. وإذا كانت طائفة الحرب تطلق المجلة التي يعمل فيها الصحافي المسلم، والتي تصدر في الحي المسيحي (الأشرفية) فهو سجل اختطاف والمسنن والتحقيق على يد تنظيم فلسطيني، قبل أن تبين الوشاية التي أودت به.

في حالات أخرى تبهط الصحافي أو الصحافية ضغوط أخرى، ففي رواية عزت الفزاي (عبد الله التلاي)، ويتكلم من منظمة العفو الدولية، يتقمص الصحافي حسان الدين العربي أخبار سجين الضمير والرأي (عبد الله التلاي) في جمهورية لا تسمى الرواية، وإن كانت الإشارات تذهب إلى قضية الجزيرة العربية. وسيروي الصحافي القسم الثاني والأكثر من الرواية التي يسرق منها وفي قسمها الآخرين سيرة ذلك المسجون، وسعي الصحافي خلف هذه السيرة، من سجن جلاوي المركزي حتى المنفى الباريسي، وفي رواية (في انتظار الحياة) (١٩) لكمال الزهاني، نرى الصحافي التونسي عيسى الشراي، منذ مشاركته طالباً في إضراب عام ١٩٨١ وفي مطافرات الخبز عام ١٩٨٤، وإلى المعتقل، إلى انكسار أحلامه ومحاويله الانتحار وعمله محرراً في زاوية (بلس القلوب) في جريدة الإعلام، وانتهاء بالجنون. كما نرى في رواية أهداف سوف (خارطة الحب) (٢٠) الصحافية الأمريكية إيزابلا، تجزئ تحقيقها الصحافي عن الألفية الثالثة في مصر، فإذا بها، من الصعيد إلى القاهرة، وفي شجرة وقائع وحديث الإرباب الذي صخب في مصر منذ سنوات.

غير أن ذلك كله يظل هيناً إزاء ظهور شخصية الصحافي أو الصحافية خلال القند الماضي في الرواية الجزائرية، ففي رواية مسير مسفتي (المراسيم والجنائز) (٢١)، تدفع الحرب بالصحافية فيروز إلى الهجرة، وهذا ما سيؤول إليه أيضا الصحافي والكاتب (ب)، بينما ينتهي الأمر بالروائي حميدتي ناصر إلى المصح نفسه، وبالشاعر أحمد عبد القادر إلى حافة الانتحار، ثم إلى الدروشة. وهكذا، ترسم الحرب بالكافوكاوية ممسكاً الشخصيات الروائية من كتاب وصحافيين ومن سواهم، إذ يكمل الأخوة الرعب والقتل وتدمير (الكاشفة) الأرواح مثل الأجساد بين الإرباب التدرج بالدين وبين عنف السلطة

المحرمة دولياً، فيقتضي ذلك كله من صلب الخالق.

وقد التفت الزاوي أمين في روايته (مصنعو الصبر) (١٠) إلى إزهاق الإرهابيين المتأسلمين في الجزائر الحرة التعبير بشأنهم، شأن الحكم، وذلك عبر صلة الفتاة حروف الزين بصاحب رواق مائيس الذي يهدده الحزب الحاكم بإيداع اسم مائيس بأحد الشهداء، أما الإرهابيون فيفجرون الرواق لأنه أقام فيه معرضاً لحروف الزين، وهم الذين ألبسوا تماثيل الحداثك العامة جلابيب وقساكين ستراً لغريباً، وقد ذهب أولاد إلى ما هو

أبعد في رواية عبد الجبار العث (وقائع المدينة الفرفرية) (١١) حيث تقسم الجبهة الدينية بانقلاب عسكري رداً على زمن العولة، ويقوم المتطرفون مهرجاناتهم الذي يصفرون فيه كتب فحرج فودة وحسين مروة وكان التزناكي ومحمد شكري ومحمود المسمدي، و. والإعلان العاليي لحقوق الإنسان. أما في رواية خليل ممويل (بريد صالحي) (١٢) فسوق التفتازي على الأتريبت يجهبه "رفقاء أثناسوس تدريباً جيداً على منع الكتب والمجلات الروقية، وهم ما يتخبطون في شبكة العنكبوت الضخمة لإعادة المجلة إلى زمن الكونجوي وكان الحياة لم تتغير منذ قرن إلى الآن، فأقرب المقام إلى لا يزال في عقل هؤلاء، ويترده بين المسطور للقبض على جملة هاربة بالجرم المشهود". وقيل ذلك بكثير تلك هي شخصية المنيح المساف في رواية سميرة الماني (حبل المسرة) (١٣)، تترجم قصة وتعرضها على مجلة تصدرها دار نشر مربية في لندن، فيتمتد رئيس التحرير، لاحتواء القصة على مفردات الضمير أو الماهرة أو الجسد أو التماثل، ويقول: "أخبركم بالمواضيع التي عليكم تجنبها بالخصوص وهي: الجنس، الدين، السياسة، هذه أمور نحرص على عدم الخوض فيها". وفي رواية صنع الله إبراهيم (بيروت بيروت) (١٤) لا يجد الكاتب ناشراً لمخطوطة روايته، ليس فقط لما فيها من الفاظ (البداهة)، بل لأنها، كما تغفل الشخصية الروائية لها، تقال من الأنظمة جميعاً، وبالتالي فلا حياة لها في دنيا العرب، لذلك تقترح لي. وسخرية كاوية. نشر الرواية في سويسرا وتوزيعها في إسرائيل. لكن الأمر في إسرائيل انتهى وأمن. كما تصور رواية أحمد حرب (أرض المعاد) (١٥) سطوة الرقيب الإسرائيلي على الصحافة المكتوبة والمطوية، وعلى الكتابة بعامة.

بسبب تقاضم الرقابة تقاضم القول بالرقيب المعيش في دخيلة الكاتب، ويبلغ

بهاء طاهر

موسم في بيروت - ١٩٨٤

المنفى المنفى



دار النصال

كان الاختلاف الجنسي قد بدأ يسفل الخطاب الأكاديمي الأنجلوأمريكي، وبينما يكرّ الاختلاف الجنسي وصبرونه مبدأً نقدياً في النظرية الأدبية في مظهرها المعاصر (٢٣)، تأخر ذلك في النقد الأدبي المعاصر السوسيوولوجي وغير السوسيوولوجي. ولا يزال في بدايته المتعلجة مقصراً عما حققتة الرواية العربية نفسها، على الرغم مما عتو قليلاً أو كثيراً منها من عورات.

والأمر كذلك، بات النقد السوسيوولوجي كمولوته الروائية معنياً بالتوتر بين المتخيل الاجتماعي والتخيل الأنثوي، وباختراف المألوف للفنوي والسكولوجي والفكري، ولعل ما يعنيه كل ذلك في النقد والفكر والإبداع أن يقتل بحقوق الإنسان اتصالاً ولفهاً من حيث تأكيد الذات الأنثوية وانظر إلى الرجل كأخر مما يفتح القول على الهوية، المواطنة، على الجسد المنمى، على اللغة الخاصة واللغة المشابهة، أي على حرية التعبير.

ولعل هذا البحث أن يرفد بعض ذلك، سواء فيما يحاول منه أن ينسب إلى نقد النقد، الفترتان الأوليان - أو إلى النقد الفقرة الأخيرة. أما إن حُزَّ هذا البحث آخرين وأخريات على نقده، وعلى قول آخر في مؤت النقد وبحقوق الإنسان رؤيتاً، فسكنون غايته الكبرى قد تحققت أيها تحقق.

♦ كاتب من سوريا

خاتمة:

غير أن الأهم من كل ذلك، ألا يؤخذ ما تقدم من أية رواية على أنه عودة إلى تطيل الموضوع أو المضمون، فقد عوت على قراءتي السابقة المنشورة لأغلب الروايات المذكورة، والتي حرصت فيها على التقري في جماليات هذه الروايات، كما عوت على ما هو معلوم من التجربة الفنية المتميزة لكثير من كتاب وكاتبات الروايات المعنية.

إن تنوع ولاء التجربة الفنية في المدونة الروائية العربية لحقوق الإنسان، يؤكد الإنجاز الفني الكبير الذي يفتته الرواية العربية من قرن إلى قرن. وإذا كان الفن الروائي بعامه، بما يعنيه - مثلاً - من تعدد الأصوات واللفات ومن المفامرة والتجريب، يؤكد طابعه الديمقراطي، فمن أن يتم هذا الطابع فيما تتوسم بحقوق الإنسان كقاف روائي عربي وغير عربي، كيلا يصح ما جاء في رواية أحمد يوسف داود (فروس الجنون) من أن الحق بالجنون هو ما كفله البند الأول من لائحة حقوق الإنسان: "لكشف عن أن يجن ما يجري حوله بالطريقة التي تروق له". فهذا العالم، على عتبة قرن جديد وألفية جديدة، بات لا يطاق إلا بقدر ما يأمل لمر من حقوق الإنسان، وقدر ما يعمل لتحقيق الأمل.

من جهة أخرى، يبدو أنه بينما كانت الرواية والنقد السوسيوولوجي مأخوذين بالتناظر بين النص وفنائه الاجتماعي، خلال سيمهيات القرن الماضي العربية،

وفسادهما، أي حديث إذن عن حرية التعبير وعن أية حرية أخرى؟

يتفجر هذا الكابوس برواية شهزاد زاهر (بيت من جماجم)، عبر شخصيتي شخصيتين سمرة ب.، ومحمدة ك.، اللتين تعملان في جريدة الراي. وتنازع الكاميرا على بطولة الرواية التي ترويها سميرة. هالكاميرا تمضي إلى الجحيم اليومي، والكفن يلوغ لسميرة، ومحمدة التي أقتل صديقتها ترحل إلى قبرتها، بينما تمضي الكابوسية بجمجمة الأمهر إلى سمرة التي تكتب سلسلة من المقالات الكاشفة، توزعها محميدة بعد صودتها. ولكن المال ينتهي بالصنفيين إلى الموت، كما ينتهي بالصنفاي الأسباني في رواية واسيني الأجر (حارسه الظلال أو تكتشوت في الجزائر) (٢٤) إلى ضيابه المتأسلمين الذين اختطفوه، وهو يقتل آثار جده سيرفانتس برقة الموظف الجزائري حسين الذي يكون نصيبه من المختطفين قطع لسانه وعضوه.

ومثل ذلك يلي على يد جيلالي خلاص في جزأي روايته (الطر والجراد). فهي الجزء الأول (مواصف جزيرة الطيور)، وعبر مزج المرد التاريخي بالراهن السامرية، يدمي المصفاي السارد اكتشاف جثة الكاتب المخفي منصور. والمزج هادر، ويسبب الأدماء تمتل فرقة (الأجر) أي الأجره الأمنية ذلك المصفاي، وتعود به ذكرياته في السجن إلى ما قبل أحداث الجزائر الشهيرة منذ أكتوبر ١٩٨٨، ومنها وخاصة انتحار عدد من المثقفين المورطين، كالشاعرة صفية كثر والشاعر بخالفة وسواهما.

فرق الاحتقال بين المصفاي الذي تلعن الرواية أنه هو نفسه الكاتب جيلالي خلاص، وبين حبيبه (فتيحة) التي متصير (وسيلة) في الجزء الثاني (العيب في المناطق المحرمة). ويروي المصفاي الكاتب على حبيبه في هذا الجزء حكاية المصفاي سالم خلف الله الذي اختطفته على حاجز مزيف جماعية إسلامية مسلحة، لكه هرب من خاطفه، وحكاية الكاتب جمال والمزج عبد القادر اللذين اعتيلا. وسوى ذلك الكثير من قصص الجحيم الجزائري، ليتجدد السؤال: أي حديث عن أية حرية، وليس فقط عن حرية التعبير؟

إنه السؤال الذي سيُعلن ويُسبطن في روايات شتى لأحلام مستغانمي وإبراهيم سعدي والطاهر وطار وسواهما، وحيث تعمفت الحرب بيهوات الشخصيات الروائية من المثقفين، بين مصافين وكاتب وفنانين وشعراء وأكاديميين وسواهم.



د. كاتب من سوريا

الهوامش

- (١) المركز الثقافي العربي، ط٤، بيروت، ٢٠٠٥.
- (٢) مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ط٤، القاهرة ٢٠٠٠.
- (٣) دار الساقي، ط٤، لندن ١٩٩٢.
- (٤) دار الحوار، ط٤، اللاذقية ٢٠٠١.
- (٥) دار المستقبل العربي، ط٤، القاهرة ١٩٩٢.
- (٦) اتحاد الكتاب العرب، ط٤، دمشق ١٩٩٦.
- (٧) منشورات الزمن، ط٤، الرباط ٢٠٠١.
- (٨) منشورات لارماتان، ط٤، باريس ٢٠٠١.
- (٩) دار الهلال، ط٤، القاهرة ١٩٩٥.
- (١٠) دارا لغرب، ط٤، الجزائر ٢٠٠٢.
- (١١) د. ن، ط٤، تونس ٢٠٠١.
- (١٢) دار نينوى، ط٤، دمشق ٢٠٠٤.
- (١٣) منشورات الاغتراب الأدبي، ط٤، لندن ١٩٩٠.
- (١٤) دار المستقبل العربي، ط٤، القاهرة ١٩٨٤.
- (١٥) دار الأسوار، ط٤، عكا ١٩٩٠.
- (١٦) دار العدالة، ط٤، بيروت ١٩٨٤.
- (١٧) دار الأدباء، ط٤، بيروت ١٩٩٠.
- (١٨) دار للمتي، ط٤، بيروت ١٩٩٠.
- (١٩) د. ن، ط٤، تونس ١٩٨٨.
- (٢٠) ترجمة فاطمة موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، القاهرة ٢٠٠١.
- (٢١) منشورات رابطة الاختلاف، ط٤، الجزائر ١٩٨٨.
- (٢٢) دار الجمل، ط٤، كولونيا (ألمانيا) ٢٠٠٠.
- (٢٣) من بين الكثير، حمصي الإشارة إلى كتاب: تشاليتة الكيتونة، النسوية والاختلاف الجنسي، والذي تناول فيه مجموعة من الكاتبات أعمال لوس إيرغاري. وقد أهد الكتاب وترجمه عبدان حسن، وصدر عن دار الحوار، ط٤، اللاذقية ٢٠٠٤.

نزار قباني... وبانزرة البهاير

كم هذا ضجيج مؤسسة علاقات عامة قومية عربية بعد ثماني سنوات من رحيل صاحبها نزار قباني؟ صادق نزار كبار الكتاب والفنانين وإبتعد عن بلاط السلطان بعد عمله في السلك الدبلوماسي السوري أكثر من عشرين عاما (١٩٤٥-١٩٦٦)، وتنصل من تناول المشاء مع السلطان والأمير والجنرال وتوجه إلى الجماهير فرددت ما قال من المحيط إلى الخليج وما زالت.

يصف نزار نفسه ويخطه:

«كسر صورة المرأة الجارية.. وحول جسد المرأة العربية من وليمة بدائية تستعمل فيها الألياب والأظافر.. إلى ودة.. ونجمة.. وقصيدة».

«كنس الوف الخرافات والأكاذيب التي تستوطن رأس الإنسان العربي، وقال كل ملوك الغبار وكل رموز الفصح، ولم يتزوج من كل نساء الأرض سوى امرأة واحدة هي الحرية».

«أكثر الشعراء العرب شعبية وشهرة وانتشارا وتأثيرا في وجدان مواطنيه، وأول من أمم الشعر، وكسر طبقة الثقافة ویرجوازيته بحيث صار الشعر على يده خبزا يومية وقامشا يرتديه ١٥٠ مليون عربي».

هاتية ترجمية جملة يصف ذاته بكلمات كان يجب أن يكتبها النقاد؟

تجاوز النقاد لرابية الخاص فيهم: «النقاد لم ينفعتوني بشيء، لم يقدموا لي أية خدمة لغوية أو عروضية أو بلاغية أو جمالية، يذهبون إلى النص مدججين بالعقد ومركبات النقص والخيرة من الشاعر».

ولم ينصف النقد شاعرا بحجم نزار، ولم يتعرض أدیب لما قيل فيه، وهو لم ينل ولو جائزة عربية واحدة.

هل استعاض بجائزة الجماهير حين أنف أن يتقدم إلى الملتقيات والمؤتمرات بإنتاجه لفيوز؟

نزار قباني مثل محمود العقاد الذي رفض الدكتوراه الفخرية من جامعة «فؤاد الأول» لاعتقاده أن علمه وأدبه أكبر من أعضاء لجنة منح الشهادة. وكانت مقدة «صو المرأة» هي صدم إكماله الدراسة فقد أجبرته الحياة على تركها، رغم تهافت الكتاب وحاملي الشهادات العليا على حضور مجلسه.

أما «شاعر المرأة» فلم يكن بحاجة إلى جائزة، فهو أكثر الشعراء العرب استقطابا للجماهير، هو نبض لعواطفهم، ومفجر للآلام الوطنية، وبصور ومفردات لم يملكها أحد قبله، ولم يجاره في جرائها أحد بعده، وتخرج من عباته كثيرون صنفوا كبارا فيما بعد.

حضر أمسيته في القبرون ١٢ ألف متفرج في حادثة شعرية فريدة، وفاض جمهور الوف السيدات خارج كبرى أعمات المؤتمرات في تجمع لم تشهد قط مثله.

يكتب «شاعر المرأة»، «إن امرأة تخرج من حقيبتها ورقة كليكس وإذا اسوق السيارة وتسبح بها جبينتي تملكني، ولا أزال بعد خمسين عاما من الشعر أطلب من كل امرأة أن تكون أمني، ولكن سبعم بالغة ممن تعرفت عليهن لا يردن «فالشغل» يمتي ما حد بدو يعمل لي ثيريس (مرمضة) فسألته:

- وهل الزوجة ممرضة؟

- نعم وإلى حد بعيد، تقدم خدمات.. لا أريد أن تدخل في متاهات الزواج والحب، الزواج قفلة نوعية يجب أن يعترف بها كل الناس ولكن النساء لا يعترفن، فلا يمكن أن يكون عندنا أولاد في البكالوريا وبنات تزوجن وأنجن ولا تزال المرأة تصر على الكلام الذي قاله زوجها أيام الخطوبة».

ولا تعليق..

لقد حكمت مقدة انتحار شقيقته من أجل الحب حياة الشاعر الكبير، فدافع عنها بالمطالبة بتحرير المرأة، وحققا في العشق ولكنه لم يتحدث في حقوقها الأخرى التي قمعتها، وما زالت أفكار السلفية والتخلف، ولهاذا ينقسم الراي حول رؤية شاعر هذا إلى المرأة.

* رواية أردنية

إيقاع الشخصيات فيها بطريقة تنويعية تتكرر أشكالها وفعاليتها ومآلاتها أيضا، ويمكن على سبيل المثال ملاحظة تكرار شخصية الطفل (علي) على نحو واضح ومقصود في قصص «المسدس» - ولن- ثوب بتفصي قصير الأكام - سدوم».

يعد احتشاء هرج ياسين باللفة وأسرارها وإيقاعاتها السردية من أبرز خصائص عالقه القصصي حتى إن هذا الاحتشاء يقبض في بعض الأحيان عن حاجة القصة ويتحول إلى سياق إنشائي. إلا أن البناء القصصي عنده محكم في كل مراحل تكوّن الفضاء القصصي سواء فيما يتعلق بالناصر المستقرة شبه الثابتة أم العناصر الحركية المتحركة، ابتداء من العنوان ثم الاستهلال وتناقب الوحدات وصولاً إلى الخاتمة وهي تقرب كثيرا من حدود الشعر.

عالم الطفولة الذي كانت له جذور واضحة في منجزه القصصي السابق يحتل حيزا أكبر وأوسع في «أوجهات براءة»، وهو عالم معقد وصعب قصصيا وأصيل ومثمر عند هرج ياسين، وإذا ما أفضى الاستقراء النقدي للقصص إلى الاستدلال على ضعف مستوى التجريب وقلة الانحراف عن تقليدية المسار السري، فإننا نحيل على قراءة قصصه في الأعوام اللاحقة منها على سبيل المثال «حافات السنين المديبة» - السمرع - غدا في الصدى - نياج - التلق الأملح الحزن» - تقسم «أوجهات براءة» على ثلاث مجموعات ومجرّد التقسيم يقدم توجيه قراءة مميّنة، إذ ينطوي على تقدير أن كل مجموعة تنضوي تحت موجه واحد لكنها في النهاية تشغل على فضاء خاص يجمعها أو تنق يضم عناصرها.

الثالب أو «المسكوت عنه» يمثل عمودا فكريا بنائيا يوحد القصص عبر مجموعاتها الثلاث، ففي المجموعة الأولى وتضم (تسع قصص) تتنوع أشكال الغياب وتباين مستويات اشتغالها، فالثالث التي يكرر (الطفل) كتابتها في كل مكان من البيت على الرغم من معارضة (الأب) هي المسكوت عنه أو المفقود لفظا، إذ إن ضمير الطفل وعقله الصغير الصانع للغة قد تلوّث بها ودفع باتجاه نسخها لتأسر المكان وتطوق الزمن المسري بمشاهته السيميائية.

وفي قصة «المسدس» تهب النيات لتفقد بذلك - على المسدس الإيجادي - وجود الزمن المسري المسدس، لأن وجوده في زمن السرد مرهون باللعطة التي يستخدم فيها، لذا فإن غياب هذه اللعطة

شعرية الغياب وتمظهرات الإيقاع السردية

أ. د. محمد صابر عبيد *

ونهب أبعد من ذلك في تسخير جهده الأكاديمي لتمثيل هذه القصص تمثيلا نقديا عكس فيه أهم المقولات والرؤى التي يشغل عليها في ورشته السردية، فقدم رسالة «توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة» (٤)، وأنهى مؤخرًا من كتابة أطروحة للدكتوراه التي اشتملت على الموضوع ذاته وجاءت تحت عنوان «أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة» (٥)، بما يشكّل تلاحما منهجيا وأبداعيا متضافرا بين كتابة القصة ووعي تنظيرها.

ويمكننا قبل مقارنة قصص المجموعة بالية «شعرية الغياب» بوصفها تمظهرًا إيقاعيا ودلاليا مهيمنا أن نلفت النظر إلى بعض مما تقدمه من خصائص وميزات ثنية، نمل في مقدمتها إشراق السرد وثالقه في مناطق كثيرة من مساحة النصوص، غير أن طغيان الوصف الشريك الفاعل للسرد يعول دون وصول الشائق السري إلى أمثل حالاته، وربما كان هذا أحد الأسباب التي قادت إلى تصيد بنية المكان وطفنان انتشارها إلى الدرجة التي تلوّن فيها تمظهرات الحدث القصصي مع ملاحظة محدودية الزمان والمكان.

الحدث يقدم في أكثر القصص «مسرّحا» يفيد كثيرا من تقانات الفنون الأخرى ولا سيما التشكيل والسينما، وينمو

نبتني التجزئية السردية في قصص «أوجهات براءة»

(١) للقصص هرج ياسين وهي من منجز الأعوام ١٩٨٦-١٩٩٠ على

نحو ما إلى تجزئية قصصه في مجموعتيه السابقتين «حوار آخر

١٩٨١» (٢) و«عربة بطيئة ١٩٨٦» (٣)، على الرغم من أن العناء

القصصي والعناية باللفة وتشذيبها وشحنها بطاقات

جديدة كانت من أهم مظاهر التفوق في مجموعته الجديدة.

والقصص المبدع هرج ياسين من القصصامين العراقيين القلائل الذين يعملون بأسلوبية شديدة الحساسية والعناية والتركيز السري على بناء قصصهم، يحتفي بالفردة ويرعاها رعاية لافضة وينسجها في بنية الجملة القصصية بتشكيل تتشظّر فيه الخصومية تمظهرًا حكائيًا صافيا، على النحو الذي ينتج نصا سرديا عالي التماسك ومكتظا بروح الحكى وفضاءاته وإيقاعاته ورواحه.

العلم تصوّر وهي مفيدة خارج مسرح الفعل القصصى، على العكس من عسلة الراوي التكمّل التي تصوّر من الداخل. المجموعة الثانية تضم ست قصص يهيمن فيها الراوي كلى العلم أيضا على ثلثي المساحة السردية (أربع قصص)، مقابل (قصتين) للراوي التكمّل.

ثمة موازنة واضحة في النظام العام للبناء القصصى في المجموعتين لأن الفكرة المحركة للملم القصصى واحدة هي فكرة «الغيباء».

في قصة «أمام المسائل المسئلة» يصل الغيباء إلى مسلسل فقدان منفع يبلّغ الغشاء في الخاتمة السردية للقصة، وقد تحولت إلى قصة قصيرة جدا تتلوه على أكثر عناصر وخصائص القص المكثف حضورا :

«هم بأن يسألها عن سبب عدم إرتجائها فضلا من زوجها الفقيده فأيقن أنها ستجيبه قائلة إنه استشهد بعد دخوله بها بشهرين، وهام في خاطره لفتنظرها إلى أنهما هما الاثنان لم يبقوا قطرة واحدة من الكاسين المثلثين اللتين أمامهما، فمن ههنا أنه ما في حلقة من المرات لا تلتقي رشفة عابرة فكيف بها، ووذ لو يهرب لها عن رشفة في النزول إلى الحلية، يأخذ بيدها ثم يقوم بغطا سريرها أمام الناس، ولكنه قال لنفسه فجها ومن أين ستأتي بسافك الأخرى التي تذاثر عظامها هناك على أرض المحرقة».

فالأسئلة المهيمنة المتلاحقة (غيباء)، والزواج الأول الفقيده (غيباء)، والكاسان المثلثان (غيباء)، والرغبة المبهضة في النزول إلى الحلية (غيباء)، وفقدان المساحة الأخرى (غيباء)، والمونولوج الداخلي الإطاري المحيط بالفناء السالب للصدر (غيباء).

ويشتغل حلم الاستقرار وهو حلم فضائي بوصفه غلغلا في قصة «أعشاش القطا» على انحلال فكرة الانتماء للمكان، هشوع المكان القصصى هنا دلالة على غيباه لأنه لا يمثل أرضية عنصر لمالم الحكاية.

ويقدم عنوان قصة «الخروج» دلالة غيباهية تتصل بطبيعة الواقع الحكائي لقصة التمثل بفناء شبه أسطوري، لا تقيب فيه الأشياء إلا لتعترض ولا تحضر إلا لكي تقيب، في جمل مصمم فك التباسه أو توجيه عناصره وإستينائها.

أما قصة «شمن في الغبار» فإنه تعلن عن دلالة الغائب فيها من خلال المشهد المصور، وهو يمثل شيئا في الزمن.

إن التقاط صورة هو محاولة وهمية



فيها يصنع الروح العاصب المصمم بدمع الأخلاذ المنصاح بلا حدود على بياض الورقة.

الأب) الغائب في قصة «دوب بنفسجي» قصير الأكماء مائل في السؤال إلى درجة الوقوع في إجابة مخالفة خارج السباق السردى، وفي الوقت الذي تعمل فيه القصة بوساطة الحضور المهيمن لشخصية الأم على فكرة تمويض غيباء الأب، فإن الطفل يصير على عدم الإيمان لعبة مما يخلق حرجا شديدا في جمل الحضور والغيباء بينهما.

وتتطور فكرة الغيباء في قصة «سديم» إلى الزوال، فالمكان الخاص المؤلف الذي يمثل بؤرة موقفة للماضى (المقهى) يبحث عنها الأب الأسمى بمعاونة ابنه من دون جدوى، المكان الزائل هو المساحة البصرية الوحيدة التي يمكن للأسمى أن يتجاوز عماء يصير، فيعشقه عن المكان الذي سحقته المدنية الحديثة وغيّرت ملامحه هو الفردوس البصري المفقود.

تتطور فكرة الغيباء في هذه القصص حول الفضاء القصصى في المكان والزمان، الراوي كلى العلم وهو يمثل عين الكاميرا يشغل ست قصص، في حين يشغل الراوي التكمّل القصص الثلاث المتبقيات، وهيمنة آية الراوي كلى العلم على ثلثي المساحة السردية للقصص دلالة على سيطرة فكرة الغيباء حتى على نظام البناء السردى فيها، على أسمان أن عين الكاميرا / الراوي كلى

الآب - المبراة، بمعنى أن الصراح صرح إزاحة ينهض على حوار حضاري بين الأجهال ينتهي دائما بعنصرية حضور اللاحق وغيباء السابق.

أما في قصة «المحرقة» فإن الاشتغال يقوم على «التغيب» من خلال المحرقة، بوصفها دالا رمزيا ينتهم الكلمات المكتوبة المناظرة للكلمات المسكوت عنها المستترة في الضمير السردى، فعلمة حرق الذاكرة المكتوبة تجسد فعالية الغيباء وشعرية أدائه في فضاء النص.

في قصة «وثن» الغائب المبحوث عنه بعناء من بداية النص حتى نهايته - بلا أمل طبعاً - هو الزمن السردى (كرة من الحجر) حاضر ذهني حلمي، الغائب آخر / فتاة.

ثمة إصرار على البحث وإصرار على الغيباء بالرغم من أن الغائب صورة ماثلة تتشرب على كل أجزاء الحقل الدلالي للقصة.

يشغل في قصة (الخال) «الفلاش بالك» الشهيد، وهو حلم غائب يتلوه على غائب آلى (المفتاح)، فالمشهد يؤسس إشكاليته السردية بوساطة الرمز الصندوقي (الدمية) وهي تخفي في داخلها النظام الحركى الذي يحرك معه كل تفاصيل المشهد القصصى.

وفي الوقت الذي يتجرع المفتاح من غيباه فإنه يحرك المشهد باتجاه الغيباء بعد عزل عمل الفلاش بالك، وإظهار



الغائب المسكوت عنه في قصص «واجهات براقعة» شخصية مركزية فاعلة تعمل في الظل السريدي للقصص

ما تقدم عناصرها المرئية المألوفة، وعلى صعيد تبيينها فكرة (الغائب) فإنها تتجسّد النتج نفسه في محور حكايتها حول غائب يبرر حضور الحادثة القصصية ويحصل على فرصة بنائها في ظل الغياب وإحداثاته.

فالحد الأدنى من التلقائية والتجسّد الغائب في قصة «أعشاب» والامتلاء والشعب الغائب في قصة «أفواه» بمدّ فضل الفناء في استحضار الغائب، وإبدال مواقع الغياب الضمني بين الرجل وجماعته في قصة «الحصان»، وغياب التمرّد والرفض في قصة «هوان»، وغياب الجراءة في قصة «الصحيح»، وغياب الحوار والانتماء والتفاهم في قصة «أجبال»، وجدل الحضور والغياب لقضاء البساطة والطبعية في قصة «الناس الطيبون»، وغياب الجراءة في قصة «راس»، وغياب الجد في قصة «هراق»، وغياب الإيمان وصناعة القرار في قصة «دوار»، وغياب التقاضم والحب في قصة «أوراق»، والإحباط الغيب للقدرة على الاحتفاظ بترانز الأشياء في قصة «الخائن»، وغياب الشباب والبراقة في قصة «سراب»، وغياب الخارج في قصة «القرفلة»، وغياب الرجولة في قصة «الآن» تعمل جميعها على خلق التسليم الغيبي وما يفتح عليه من أفق دلالي خاص.

إن وجود تمام أسلوبية واضح على صعيد الإيقاع السريدي والدلالي بين كل قصص المجموعة بما فيها ما جاء تحت عنوان (قصص قصيرة جداً)، يقودنا إلى استنتاج نقدي مفاده إن فصل القصص على ثلاث مجموعات هو فصل نية أو توجيه دلالي يقص ما يسمى بقصد المؤلف، ولا علاقة له باستقلالية البنيات الأسلوبية لكل مجموعة.

إيقاف الزمن أو استيقاظه، لكن قدره المضي الدائم في الغياب :

«من ذا ينام بالأشرف أمام نفسه بأنه يرتضي هراق ما يجب هراقه، لأننا تصور أنفسنا والناس والأشياء لأننا نمتعرف بانقضائها».

وفي قصة «المدرّس» تدور فكرة الغياب حول إحساس عميق بالفقدان المركّب في عدم القدرة على إنجاب طفل، حلم مصيري غائب وانقضاء السعادة بمدّ قدرة مسافرت الجسد على العطاء والتعويض، لتصبح المواجهة مع الغائب صاعدة لا مجال لتفاديها أو اقتحامها، وقد ينسر لنا هذا إيفال القصة في تشغيل لغة شعر تتداخل بالإنشاء التقريري في بعض مقاطعها.

إن فقدان آلية الحضور بقوّة الضاغطة يقود ضرورة إلى (غياب) كما هي الحال في قصة «الزوان»، إذ إن الإخفاق في القدرة على العطاء وجذب الجمهور بفعل تكوّن اللسان الجاذب واللغة المتسلطة المؤثرة ينهب الطرف الآخر من عملية الحوار بين الحاضر والجمهور، فحضور الجمهور مرتبط بقوة لسان الحاضر وشخصيته، واندماجه يعني غياب الجمهور وهزيمة الحاضر.

يبدو أن فكرة الغياب موضوع هذه القراءة توجد بين قصص المجموعة الأولى والثانية للسائتين، ومن الصعب التوقّع من صيغة فصلها على مجموعتين، غير أن الفصل هنا يتحقّق في ظل مقومات سردية أخرى ذات أهداف دلالية أكثر من كونها بداية أسلوبية.

المجموعة الثالثة والأخيرة من القصص ضمت خمس عشرة (قصة قصيرة جداً)، وعلى الرغم من أن تقانة هذا النوع القصصية كما هو معروف تختلف كلياً عن تقانة القصة القصيرة بأشراطها الفنية المعروفة القابلة لكل أساليب التجريب طبعاً، إلا إنها هنا ذلت فضاء أسلوبية مصاحبة للقصص الأخرى في المجموعة، مع وجود استثناءات في بعض القصص التي تتّخذ نزوعاً شاعرياً واضحاً في الارتقاء ببنية اللغة إلى مصاف الشعر.

وفي الوقت الذي استندت فيه معظم القصص التي اعتصمت هذا الطراز السريدي أسلوباً لها في فكرة المفارقة لإنقاذها من احتمالات الإخفاق، فإنها هنا نادراً ما تمكّنت على هذه الفكرة، إذ بقيت (الحكاية) بفنائها المعروف في الأساس البائلي لها، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الحكاية دفيئة مستورة تقدم ظلالها أكثر



وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار التوصيف المنهجي لمصطلح «القصة القصيرة جداً» التي لا يكون فيه قصر أسطر القصة أو كلماتها العنصر النهائي الحاسم في تدبير الانتماء النوعي للمصطلح، فإننا يمكن أن نعدّ القصص الخمس عشرة - التي ضمها المحور الأخير من «واجهات براقعة» - قصصاً قصيرة كزيمالاتها الأخريات وليست قصصاً قصيرة جداً، لأنها تتسم منها في كل شيء لغة وأسلوباً وفضاءاً ومردداً وحواراً ووصفاً وشخوصاً وحدثاً ولا تقتصر منها إلا في عدد الكلمات حسب.

الغائب المسكوت عنه في قصص «واجهات براقعة» شخصية مركزية فاعلة تعمل في الظل السريدي للقصص، وفاعليتها فاعلية وعي فهي المنظّر الحكائي الذي يوجه مساحات الضوء القصصية بأصابع خفية، وكان القصص جميعاً تحاكي جلال الغائب وتستمد شرعية وجودها من تلبّسه خارج المثنى الحكائي.

إذا أمكننا نقدياً التحدث عن فلسفة إيقاع قصصية فإننا سنستدرك أن فكرة (الغائب) بتعريفاتها الإيقاعية المألوفة والمتعددة تمثل فلسفة «واجهات براقعة»، وهي لفلسفة - كما نراها - مقصودة، وصمدية، تنزّه عن أية عفوية ومصادفة، إذ إنها وفّقت في جميع القصص برؤية فنية عميقة تؤكد توافر وعي سريدي بنائي فاعل قصصياً ومخلص نوعياً ومغامر تجريبياً.

✻ كاتب من العراق

الهوامش والإحالات

- 1- صدرت مجموعة (واجهات براقعة) عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٩.
- 2- صدرت مجموعة (حوار آخر) عن دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٩١.
- 3- صدرت مجموعة (عربة بهائية) عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦.
- 4- صدر كتاب (توظيف الأسطورة في القصص المرافقة الحديث) عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١.
- 5- الأطروحة مدّة للمناقشة في كلية التربية / جامعة تكريت في العراق في غضون النصف الثاني من هذا العام ٢٠٠٦.



مكتبة تلمم شتات الشعر!!

في زمن تضيق فيه الأشياء، وتتشظى معه الأرواح، يكون من النادرة توقع من ينفض غبار "تسليع" المعاني، حاملاً على عاتقه هما ثقافياً، ومشروعاً أدبياً، هو بالنسبة إليه بنیان حياة!! وفي ذات هذا الزمن، تكون النهضة أكبر عندما نجد أنه ما زال هناك من يراهن على الإبداع، ويؤمن بقيمة الكلمة، ويتعامل مع الحس الرفيع، ثم يرقى هذا الإيمان الحقيقي، بفعل جدي ومؤثر مثل الانجاز الذي شهدته الساحة العربية، مؤخراً، من تدشين مكتبة مركزية للشعر العربي، تبناها، وجعلها حقيقة، صاحب مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

لكن ترى ماذا يعني تكريس مثل هذه المكتبة للشعر العربي؟

وهذا سؤال يردده كل من اطلع على تفاصيل الصرح الحقيقي الذي تم تدشينه في الكويت ليكون بمثابة أضخم مشروع معاصر للملمة شتات الشعر العربي، وجمع التاريخ العريق لهذا الإبداع الحقيقي بكل تصنيفاته داخل مكتبة مركزية كلفت في ارقام التأسيس الأولية أكثر من ثمانية عشر مليون دينار!! اعتقد أن مثل هذا الدعم والرصد السخي في سبيل تحقيق رسالة الثقافة والإبداع، يعطي مؤشراً حقيقياً على أن صاحب هذا المشروع هو مبدع وحامل رسالة، ويتعامل مع إبداعه ورسالته بكل جدية معتبراً مثل هذا المشروع نقطة تداخل والتقاء بين قلقه وحساسيته الشخصية في إبداع الشعر وبين الهدف الإنساني لجوهر مفهوم الشعر والأدب بشكل عام.

ومما لا شك فيه أن مثل هذا التوجه يعد مكسباً حقيقياً للثقافة وللإبداع لأن الدعم هنا تكون قناته مشاريع دائمة وجادة موجهة لكل الأدب العربي، غير أن خصوصية هذا المشروع، هو في أن مكتبة مركزية للشعر بهذا الحجم والمستوى تحتاج بالإضافة إلى المال إيماناً بالأدب، ومحبة للشعر وثقافة عالية بالمعاني الإنسانية لهذا الإرث الأدبي، حتى تنمكس الفكرة جلية، وتتحقق واقعا لمسناه جوهر وشكلا. ولعل هندسة المبني لهذه المكتبة العظيمة تعطي دلالة ومؤشراً على التركيز والاهتمام بكل التفاصيل حتى أن معمارها أخذ شكل ديوان شعر ضخم، مفتوح على فضاء رحب هو المساحة الأوسع للشعر.

ولقد كان افتتاح المكتبة في الكويت بحضور عدد ضخم ونوعي من الشعراء والنقاد والمثقفين يؤشر على حرص حقيقي على تعميم الفائدة هذا الصرح ليكون مظلة لكثير من المشاريع الحقيقية التي تعتنى بالشعر العربي، ونظمه، ودراسته، وحفظه، ومخطوطاته، وتنظيم الأمسيات والمؤتمرات المعنية بهذا الجانب، لتكون في النهاية هذه المكتبة بحسب ما هو مخطط لها، صرحاً، وجامعة، تنصب بؤرة اهتمامها على الشعر العربي، في محاولة لجمعه، وحفظ شتاته.

إن مثل هذه المشاريع الجادة، يجب الاحتفاء بها ومؤازرتها ورغدتها مضمونياً وفنياً لأنها تؤسس لفعل حقيقي سيتترك بصمات واضحة على المنتج الإبداعي وعلى مستقبل الفعل الثقافي، كما أنه يكمن فيها النية الصادقة والادب الحثيث للمحافظة على خزان الإرث الشعري الموزع، والذي في بعض منه ما زال يتم التداول به شفويًا ويحتاج إلى تدوين... إذن... هنياً للشعر بللمة شتاته، وهنياً للأدب هذا المشروع الحقيقي الجاد.

هكذا اجتمعت المعجزة العراقية كاشانية خاتون والسادس الشيعي السابق الذي يعمل مترجماً وعضو البعثي وطالب الدكتوراه الخارج على حزبه، وساري الذي سيصبح بعد عملية تجميل (سارة) وسراب التي توت مريضة لتكتشف أنها (روزا سمعان) التي غادرت العراق بجواز سفر مزور..

رواية (تحويلات) ذلك ما يمكن به وصف عمل إنعام كجيه جي، فالجميع (متحولون)؛ بالمكان والنشأة والاسم والدين والحزب والجنس لكن تلك التحويلات مؤطرة بقوسى الغربة التي تجمهم كما أسلفنا.

وسيلفت نظر الدارسين لا سيما من النقاد النسيويين أن الكاتبة توكل مسرد الرواية لراى ذكر هو الشيعي الملاحق والمختلف مع حزبه والمصدوم بسقوط تجربة الاتحاد السوفياتي بعد تفقيته..

وكونه سارداً مشاركاً في الأحداث، يأخذ صفة السارد الذاتي أو الداخلي المصدوم العلم، فلا يكتشف الأحداث أو يفلل أفعال السرد إلا بعد حدوثها، ويشارك القارئ دهشته وصدمته بالتحويلات والمفاجآت الكثيرة في الرواية..

ولكن كيف ستوصل (كاتبة) أنثى، وهما وشعرها وأحساسها عبر سارد ذكرى هذا سؤال يواجه المهتمين بالأدب النسوي غالباً ولكن (روائية) الشخصيات وحياتهم الجديدة على صفحات الرواية تسمح بان تتيب الكاتبة عنها رجلاً لتحكم بالسرد وتكون وجهة نظره هي الوجهة التي تمر عبرها الأحداث وتضج رؤية الكاتبة أيضاً..

فالمهم الذي تتعمده الرواية يتجاوز النوع النسوي كاهتمام أول، ليهند موضوعها الوطن البعيد وأرضاعه (تدور الأحداث في التسمينيات وتسترجع أحداثاً سابقة من حروب العراق وأحداثه).. وتتراجع الموضوعات النسوية إلى الوراء وإن أطلقت علينا في مشاهد كثيرة من العمل، لا سيما في تحول (ساري) إلى (سارة) بعملية جراحية.. وكان الكاتبة تفتي ذلك الامتياز التكروري للشخصية.. ولكن تحويلات (كاشانية خاتون) هي الأكثر إثارة هنا.

فالرأة هذه ذاكرة بريد رزمن أن يسجل لها حبسيتها جزءاً من رسالته للدكتوراه التي لم يكملها لأنه فصل من المنحة الدراسية بعد خلافه مع حزبه ومسؤوليه في الحقل الطلاية.. وكاشانية مقبولة بجدارة من وطنها الأول الذي تركته بعد مذابح الأرمن لتسكن الموصل ولتتزوج عالم آثار فرنسياً وتغادر منه أواخر حياته إلى باريس فيمسيوت وتظل هي نتاج كبرياتها التي يجتمع حولها شخص الرواية هي شقتها كل مساء.. وتتحول دينياً إلى ترييها أسرة موصلية مسلمة بعد وفاة أمها لكنها

سواقى القلوب) رواية إنعام كجيه

امراة كمثذنة تميل ولا تتهاوى

حائم الصكر *



لأن كان المثل العراقي الشعبي يقول (القلوب سواقى)

ترميزاً لجريئتها بالمودة المتبادلة أيام كانت للمودة والحببة أحكام وأصناف.. فإن الكاتبة العراقية المقيمة في باريس منذ عقود (إنعام كجيه جي) تبحث عن ماء تلك السواقى الذي يسيل خارج مجراها، إذ تتخذ من باريس مكاناً لأحداث روايتها (سواقى القلوب) (١) التي لم أقصر لها سواها من قبل، فصارت باريس

هي الساقية، وهي ماؤها تتفرق أفئدة شخصيات الرواية، عراقيات وعراقيين مقتلمين من أمكنتهم الأولى، لكنهم متعلقون بها كالمصلوبين

سطورها أغنيات وأمثالاً وأمكنة ومفردات وأحداثاً وشخصيات فتشكل صورة ملصقة من أجزاء مقطعة أو ممزقة..

حول هذه السواقى اجتمع شخص حوالية يشادون ماء القلوب الذي عكرته الغربة وواقع وطنهم البعيد.. يقول أحد حوارات الرواية:

— لنقل إن اللوعة تقارب ما بين القلوب المضطربة من أحيائها

— ألم تسمع بأن القلوب سواقى وفي صفحة أخرى نقرأ:

— ألا تعرف أن القلوب سواقى.. تتأذى ثم تتلاقى وتصب في مجرى واحد؟

هياح عواطفهم وتذكراتهم وأشجانهم جعلت لغة الرواية مشحونة بذلك الأسى والخسران الذي لم يقف عند حد الميش وفي المنفى ومساندة الغربة، بل تمداه إلى البرارات والهزائم والموت في حاضرهم أيضاً.. هكذا يقول السارد عن الغربة إنها تأخذ منا (ماضينا وتكبسه مثلما تكبى قطع الخيار والجزر وتوم المعجم في خابيات النسيان.. وتترك اللوائح اللاذعة أن تهب علينا، في أحابين معروفة، فننطق بها، كأن عن شلو ناقص من أشلائنا)..

وما تقدمه الرواية شيبة بعمل الغربة في النسيان.. ورائع الوطن البعيد تهب بين

فبين كتابة الشعر وإطلاق الكلمة مسافة
تقدر بضمارة العمر. هذا الذي استغفر
جموع المتتبعين فكان اللقاء معها وكان
السؤال:

♦ لماذا تكتبين؟

- أكتب لأن الأرض ضيقة وأحلامي
واسعة جنوبية، ولأنه محكوم علينا كمغرب
بالاعتقال داخل محراب الكلمة، وحرب
الكلمة هو كل ما نملك. ولذا منعنا
السلطان حسرة الكلام و سكيناً باهي
الحريات ولك أن تصرخ، أن تركز بكل
الإنجازات أن تموي، أن تزار، لك أن
تصول وتجول داخل هذه الرقعة المحددة
لك، انزل وأصعد، عائق كل المنعرجات،
ترىص بهم ضد كل المفترقات الفكرية لكن
أدر رأسك في النهاية باتجاه المصحح
والوحي مستعد أنك تقوم بكل هذا المهرجان
داخل دائرة حنوها لك بالطلشور
الأحمر، إنهم يمسكون برأس الخيط بمد
أن أحكموا ربط المقدد حول جسدك
وفكرك حتى لا تذهب إلى أقاصي القضية
أو المرام الذي سطره حلمك، فأتا أكتب
لأمتطي سهوة الريح وأهلت من خطهم،
ومن شيدهم، أكتب لأتمول إلى طافية
إخفاء وأعبر إلى الضفة الأخرى حيث
(هوليود) الفكر والإبداع والحلم وحسرة
السباحة في بحر الكلام الجميل.

♦ ألا يزعجك ذلك تكتبين عن الساكن؟
وأنت القائلة: أكتب عن أسباد لا تعود ولا
تذهب، من زمن لا يروح ولا يأتي، من
كوامن لا تموت ولا تحيا.

- حين تستيقظ ذات صباح مدججاً
بالعلم والشوق والتوق وتشم أن أشياءك
الفالية، الجميلة رابضة بين حنايا الروح
كسيف حاد بنام في غمده وأن كل هذا
التراث الهائل من الذكرى والوجع مستيد
بالشعور، يقف في بهو العمر كقطاع الطرق
لهيئت خيوط شمسه ويسلط على لهاليك
الأرق، وعلى اللغة وشائج الشجن، نم هي
أشياء كالتى تستيقظ بها وتنام عليها فلا
هي تقادر العمر وتماثل للنسيان ولا هي
تستقر فيه وتزواج الديومنة، أنت إذن
تعيش بين الموت والحياة، الجنة والنار ولا
يسمك وقتها إلا أن تلبس كتابتك معطفاً
يقيك برد الشتاء وحر الهجير، وأن تحتفي
بظلمك، والنظ في نظرك وقتها حقيقة

الشاعرة الجزائرية نادية نواصر لـ «عمان»

أكتب لأمتطي سهوة الريح

حاورها: عبد الرحمن تيرماسين *



نادية نواصر
شاعرة جزائرية
مجيئة تكتب
بهموم الأنتى
وأوجاع الوطن،
تنتمي إلى مدينة
عنابة حيث
الخصوبة والماء
الذي يحاصرهما
جواً وبحراً
ويتناغم مع غابات
الفلين والأرز
وحداثك المبرقعات
ومساحات الدوالي
الملونة في
سيميتية رائعة

التناظر والداقة جعلت نادية تفتي،

أكتب شمعاً / أطلق كلمة / أخسر عمري

مهنات الزرع

مهنات الزرع - د. هادي



دانت أولى الشجيرات
في غاب بونة
ملح البداية
أصل الحكاية
شدي بجنغ النخيل
غداة المخاض العسير
سيما أقط الصبر من قيمة الصبر
لا تجزمي
كئي... وأشربي...
وأحلمي بالصباح الجميل
الصباح القريب
يشف صباحاتهم ويحيي
على كف سومة أسست
للربيع.....

« مدينة «عناية» مدينة السهل والبحر
وغايات «المرابيدي» التي لا نجد مثيلا لها
إلا في «ماليزيا»، وأشجار البستقال
الدوالي لا بأسررك حبه، أم هناك فواجع
تصيح بالبيئة لا يراها إلا الذي اكتوى
بئار الإبداع؟

- بونة امرأة فائقة، بهمة الطاعة، هياء
الوطن، حين يبركك البدر وتنهك الغربة
لا يملك إلا الاحتفاء بأحضانها واتخاذها
الملاذ والمأوى والمنفى، يقع لك معها ما وقع
للزليخة وسيدنا يوسف حين ممت به وهم
بها، وحين ترقق في مخافتها ومباهجها
تحمّل سكينها لاستئصال ما طلع بئرك
ويئسها من شوك ورد وصبار، ذئبكم
برفق على مرأى من نبضك وعشقك
الأسطوري لها ولا يملك إلا أن تصالط
برفق متبادل وأنت تلفظ آخر أنفاس
المنطق هامساً: هذه وردة القلب اغرسها
بعد رحيلي بجبال «يدوع» الأشم أو رأس
الحمرأ ... أو «أبو مروان الشريف» أو
«القدس أوشستين» أو بالندبة القديمة، أو
بساحة الشورة أو بقلب نضال الشهيد
«بوضياف» الذي جامعاً مبتعماً سمعنا
بالموت، ليصوت في أحضان سويسرا
العناية يهدو كي تولد من كل هذه الروائع
جدلية الحب والموت والوجع وتسلم قلب
الشاعرة الزرجاني وتأتي القصائد مرة
أخرى مداناً، مداناً موشاة بالحب
والحزن والقلق والخوف والشوق والتوق
والأرق لتعاقب المسافات وتغطي مسافات
الربيع ويصيح للأشئ أشياءها الأخرى.

الأشياء، صورها، وتكتب عنها وقتها لتجمل
من كل هذه الكوامن ظواهر من الوجد ومن
الساكن عالمها ومن الخواء حياة صاخبة
بالذهاب المستع نحو الإبداع الفسيف
فتصيح روح اللبض وتدخل مرة أخرى في
وجع المخاض وتلد القصائد لتباها لتكون
بردا وسلاماً في الزمن القطبي.

« أثار عليك، تتعدد قراءتها، الأولى
موجهة له والثانية موجهة لها، والثالثة
للوطن فما السبب في هذا التثنية؟ هي
اللغة أم الأثنى حينما تكتب لتسمع،
وتدخل القارئ في دوامة سلطة المبدع؟

- داخل قلب الأثنى المبدعة مملكة
صاخبة أقيمت على أسس اللغة والوطن
والرجل، تربط بين هذه العناصر الثلاثة
رابطة قوية مقدسة هي الحب الأسمى
الذي يتوج على قدر ارتفاع درجة حرارته
بنار الشيرة، المرأة بقدر ما هي ذلك
الطاء الوجداني الحضاري هي عاشقة
اعتقال، لا تريد أن يدنو من ممتلكاتها أحد
ولا يشاركها فيها شريك ولأنها أضيها
الجميلة التي ظلت تريها وتسلطها
بطنائها وسخاها ولها في قطن القلب
حتى لا تتلفها رياح الزمن، فكثيراً ما
نجدنا في قصيدتي «أغار عليك» ماردة؛
يا ظالم عرج عن حرمي، إنه عالم الذي
مشت من أجله مسافة الألف ميل إلى آخر
محارب في الدنيا، حاضرة القدمين، عارية
مسيوغة في المراء الموحش، نهم في
حقيبتها إلا زاد الصبر المبلل بقطرات
الدموع ومن هنا تدخل مع هذه الأثنى،
امرأة الشعب الحار إلى دوامة سلطة
المبدع مؤثري بخرائب اللغة وحرائق الأثنى
وبنات اللس الطاعن في منفا الضارب
في الوجد ذاكراً الخيال الفسيحة.

« قصيدة «الورن» حداثتها أحزان،
لأن القليلة لا تزال سيدة في أحكامها أم
أن المدينة هي مبعث الوجد، والرجفة؟ وما
العلاقة بين القليلة والمدينة؟

- دعني أقول لك إن قلب الشاعرة هش
لا يحتمل صخر «يدوع» وأسوار المدينة
الصليبية، لا يطيق عسمن الليل وقطاع
الطريق، لا يطيق أحكام القليلة الجائرة
القاسية تلك التي تنفق فضاء الشاعرة
وتتعمك حتى في جبال صويتها. وقد تتحول
المدينة في هذا المضمار إلى قبيلة، جبالها

إن قلب الشاعرة
هش لا يحتمل صخر
«يدوع» وأسوار
المدينة العالقية، لا
يطيق عسمن الليل
وقطاع الطريق

♦ أنت هكذا بلا قرار أنتى من الكافور
والإصعاص، وخريطة محروقة الحبوب، إذا؟
أأن الوطن تضطرم على استمده حمود
نواير الثيران؟

- إنني هكذا، ساعة اصطدام الواقع
بالحقيقة، ساعة اصطدام الحلم بالوجع
لحظة الكاشفة حين يمتزج الخوف
بالطمأنينة، لحظة تضارب الموت والحياة،
الحب واللاحب الاقتدار والمجزر، المكان
باللا مكان، ساعة يركني الوجع وتباغتي
الضجيرة وساعة يحرجني السؤال من
محيط الروح إلى خليجها. لماذا هي مقدور
البشر أن يفسوا على فاعرة الطريق ورده
ولكنهم ببساطة سرائرهم وفتح خياراتهم
يفرغون الصبار لتكتوي به أقدام القادمين
إلى من النهارات ووجع المبهج الروحية؟

لماذا يسكنهم الجشع والبخل فيحملون
المساؤل ليلال ويحطون مصابيح المدن
التورانية؟ المصابيح التي تمد البشرية بنور
الخبر والمحبة والسلام، إنني هكذا
استغرب أمر المدن التي تريد ولا تريد،
تدري ولا تدري، تفهم وتعمد عدم الفهم،
إنني هكذا حين يصبح بين الموت والحياة،
الجوع والشبع لسة خنان فقط كلمة حب
من قلب ينضج حجانا ولكن ما أبطل القلب
البشري؟!!

واصغ صمي إلى هذا الأنين، "صريت لك
مواجهي كي تمسكتني من أنين روحي لكن
حنكت في الورم طويلا دغدغته بقلعة
حديد صدله، أضفيت قليلا من ملح
جفائلك ويهارت جعودك وخلفتي ضمنية
صدرك النحاسي". نادية-

♦ سؤال الحب في القصاصد قائم على
الضدية وعلى الرفض، وحبيهم قائم على
الطمأنينة. أهو الوصي، وثورة المنطلق،
ورجة العقل؟ أم هو بعد المسافات؟

- إنه الوصي بمقدار الوجع حين يتحتم
عليك الوقوع في حب شخص واحد عدة
مرات والسقوط في ملكوت عشقه آلاف
المرات، ثم أن تكتب ملايين القصائد
الحافظة له وحده وأن تمضي في محراب
حبه منطلقا طول المسافات حتى لو كلفك
ذلك كم العمر وحياة الفجر، ومن هنا يولد
الوحي بهجوم الوطلة ويتبادل المنطق بقدر
الرجة، رجة العقل الذي غافل حيالها
سلطان القلب والحكمة متسربا إلى مواطن

بمدهم، وأؤمن أن من لا يمتدرك بكتابت
سبقة في المسيرة الإبداعية ويعمد بعد
ذلك إلى حرق المراحل فهو ليس بمبدع
أصيل، ولكني أقصد الدلالة على الكتابة،
أقصد من قتلهم الخواء فلم يدركوا أن
المساحة للفحول وأنها تسع الجميع وأن
الكتابة التزام مع الذات التنظيمية الصافية
وإيمان بالقضية الإبداعية، محبة وخير
وسلام والكتاب الأصيل أخلاق وموقف.
ينتهي خذلان المدينة حين يتوقف هؤلاء
من جهنمية التخطيط في حين يقف
الكتاب الأصيل خارج أسوار المدينة لأنه
يحمل رسالة نهيلة تقرحه لذة الاحتراف
ومعة المخاض ودهشة الميلاد، ووقتها تقوى
"الكاهنة" على برابرة الحرف و"ماغول"
البلدة. ينتهي خذلان المدينة حين يدرك
هؤلاء أنها لو دامت لدامت لغيرهم وأن
أرض الله واسمة وساحة الإبداع واسمة
يجمع قلب المبدع وأحلامه الجنونية.

ينتهي خذلان المدينة حين يدرك هؤلاء
أن الماء للجميع والأكسجين للجميع
والشمس للجميع. حين تفتح أبواب مدائن
الإبداع وينطلق منها صوت عال: ادخلوا
أيها المبدعون من أي باب شئتم فالمدينة
مسندتكم والأرض أرضكم والأهل أهلكم
والبلد بلدكم والوطن العربي وطنكم، ادخل
الرج بالكاتب في أقاصي الغربة القصية
القاتلة، أجمل منها المنفى!!

♦ عبابة التاريخ: علمية وأسطورة الثور،
البونوي، وسيدني بومروان، القديس
أوغستين والشهيد بوضيافه وقواض
الشهداء؟ أتهمت هذه عناصر استغزائية
أسطورية تأسر الضاهر وتأسره هيت لك أن
أفعل؟

- من أسطورة الثور، البونوي وسيدني
بومروان والقديس أوغستين والشهيد
بوضياف تأتي بونة الأنثى الأخرى التي
تصعد بك إلى سدره منتهى الإبداع فيولد
الشعراء أسرابا كما رحل الشهداء قواضلا
قواضلا يناشون وشائج الشهيد ويرمون
خرائب الذاكرة ويميدون للغة المعنى
ويصبح النبض مددا، ممدداً ويقيني الكل
على صفوات الموج مع حركة بلد والجزر
بعمية النور المأسور بينيتها:

- أجيء المدينة يا صعد القلب
متشعبة باقتحام الصدى والندى
دقيقة من غيوم المساء
أجيء مع شهب الوالت وحدي
أزواج بعد المسافة
لهذا المساء المياضت
لهذا المساء المرواغ
لهذا المساء المراهن
بالبحر بالزرقاء المختفاه



ويالبحر والخبز والحب والأنا والهوى
على مهرة الروح يتضح الفهم أسطورة
من تجلي المكان وحين تباغتك الأسطورة
وتراوكت لا يسلمك إلا أن تراهن بهذا
الحب الذي يسلمك دفاضا متليجا من
خلجات اللحظة الحلم، اللحظة اللمدة.

♦ متى ينتهي خذلان المدينة لك؟

- ينتهي خذلان المدينة حين يتحتم على
الدرب قطع الطريق المخرموسون ببولة
الحرف الذين يسمون لتغطية الشمس
بالغريال، حين تسقط سيوف الملقطان
والذين نصبوا أنفسهم أربابا لعالم الحرف
والإبداع. وأنا لا أعني الذين سبقونا في
التجربة ولا أعني الذين كانوا لنا المدرسة
ولا أعني الأسلاف العظماء. هنا أؤمن
أنني أنتهي لأجداد أحرقوا بنار الحرف
قجلي لتكون لي هذه النار بردا وسلاما



نادية نواير

الدخلة والجنون كيما تتعدد العلاقة بين المسافة والزمن داخل مدارات الروح وأقطاب الوجودان.

♦ ما سر الماء في شعر شعراء صنية: عبد الحميد شكيل، سمير رايس، وأنت منهم؟ أهو التصرب إلى جدول الحياة. أم الخوف من القبح أم شيء ثالث زيقني لا يمكنني القبض عليه؟

- دعني اختصر القول لأقول كل القول في هذه المائدة: لأجلك أكل ... وأشرب... لأحيا. وأنمو... وأحبك! ولعل هذه المائدة كافية لكشف سر الماء لدى شعراء "عصابة" ولدى نادية على المصنوع.

♦ كيف تمتلطين سهوة الريح، وأنت لا تريتها؟ ولا يمكنك القبض عليه؟

- من الدهر الحزين الذي عشت فيه منفاي لمدة خمسة عشر عاما وهو انقطاعي عن عالم الكتابة نهائيا بعد طبع ديواني الأول "راهبة في ديرها الحزين" والذي بعد هذه الفترة التي كتبت فيها شبه مهتة لأتني لا أستطيع أن أحيا دون القصيدة جميلة أصورا وفرتجت باتجاه الواقع الإبداعي حافية القدمين أبحت عن الذات الأتني الأصل، نادية الشاعرة. مشيت في محراب الكلمة بعد هذا الخروج حتى آدمي قدمي الشوك ونظر جمدي المنهك البرد وحرقت بشرتي الناعمة الشمس وهنا توقدت الروح بروحها وكتبت بلهفة الجنون وبفرارة وكانت هذه الرحلة هي ميلاد ديواني الثاني "سراة المسافات"، ولم يشيع المشي والاكتشاف ذاكرتي المبدعة بل مرضني الجنون والتحقق إلى عوالم فكرية شابسة فامتطت سهوة الريح لأسبق الزمن وأكفر عن الخمسة عشر عاما من الصمت والتي كتبت فيها بين سيف الحصار وجلاء القصيدة، وعلى متن الريح رأيت ما لم يره الآخرون وأحسست بما لم يحس به الآخرون. نضج الوجد وتبلورت اللغة واتضحت الرؤى والمخيل واكتسبت قوة الريح وجاذبيتها في تحريك الأشياء الساكنة. أولمست الريح هي محرك أخصان الأشجار فحدثت تلك الموسيقى التي تعبر عن استجابة الأوراق لهذه الحركة ثم تشبه هذه الأوراق راقصة هنا وهناك تتألف لحظة الإفلات من

مشيت في محراب الكلمة بعد هذا الخروج حتى آدمي قدمي الشوك ونظر جمدي المنهك البرد وحرقت بشرتي الناعمة الشمس وهنا توقدت الروح بروحها

مبكرة إلى جوار ريبا وأنا في العام الرابع من طفولتي، مثل الأحبة الطيبين الذين كانوا حولي ولم أرهم، طو عادي بي الزمن إلى الخلف لأتبع مسارا آخر وللمت ما ضاع مني وعدت وأنا أرديت معطفا دافئا للزمن، مثل كل ما هو غال وثمين ضيمناه غلطة على قارعة الطريق ونحن في رحلة تيه ولما عدنا لاسترجاعه وجدناه قد مل الانتظار فجل وغير المنعرج، شيئا انتظرنا في محطات العمر طويلا، لكننا أخطأنا الدرب وأصيناه بمهامنا ومضينا نكابد وجع الفسرية وبرد المنفى ونزيف الروح والقلب، نعم زمن الأشياء التي لا تروح ولا تاتي، لا تموت ولا تحيا وإنما هي ذلك الإحساس المرير بالمصرة والتدمد المقرون بـ "كو" وجبها يعلو الغناء بمرارة:

وَأَرْكُضْ خَلْفَ اللّامْتَهِي

أركض خلفي

أحدد ظلي

وأخفيدي

أهلت مني!

والقاضي!

التأشيرة مرة أخرى في سر المأني!

أدخل تفاصيل اللحظة

وأقيم الحد الفاصل بين المسافة

والزمن! »

وجبها يعلو البكاء بمرارة على سهوة هذا المقطع:

أرقد إلى داخلي

أكتب

عن أشياء لا تعود ولا تذهب،

هن زمن لا يروح ولا يأتي،

عن كيوان لا تموت ولا تحيا

تحيي القصيدة

الرجل،

الوطن،

الألم،

المأوى، المنفى،

أكتب

كيما تقتحر الأشياء من ظلمها الزائف،

♦ بين المسافة والجمال، من يقود إلى

القيء. أولمست الريح هي العامل الملحق للنباتات؟ أولمست الريح هي التي تمنح صفار الأشياء المرمية على الأرض قرصة التحليق عاليا والشعور بالمظمة ولو للحظة في الفضاء لا حدود ولا حواجز ولا جمارك الكل له حق الاختراق وحرية العبور. أولمست الريح هي التي تلمب بمياه البحر فيرقص رقصة اللد والجزر ومع لدد الهائمة تحت صفحة الماء المنعشة وأنا الوجع ليذوب تحت تأثير الملح ويتحول ريبا إلى أعشاب بحرية أو طعاما للحيتان الهائمة تحت صفحة الماء المنعشة وأنا أمام هذا الفصير الأخاذ أدرك بشغافية الذات الشاعرة مسعر الريح وأمتطي بعينالي سهواتها ليتحرك النبض وتتجمد الصور وتتشكل اللغة وريما يوغل المشي في غموضه فتأبوا أبوابا مسعرة أخرى للقرارات والتأويل. ومن كل هذا الصخب يولد الحلم وتتصالح شظايا النير مع المسافات نحو الريح ويتوقد الوجع والانا بآباء، والأنا بالآخر وتجيء أشياء الأتني الأخرى.

♦ تطاردن الزمن وهو يهسر منك، وتهسينه حرائق نبضك وهو لا يمتنع تأشيرة الخروج من صقيع المتاهة؟ هاي زمن هذا؟

- هو ذلك الزمن الجميل الذي لم نعرف فيه متعة القبض على أشياءنا الجميلة، ضيعناها سهوا ولم نشعر بقيمتها حتى أدركنا أننا فقديناها مثل أمي التي رحلت



الحلم؟

- حلم هو ذلك الكائن النوراني الحي الذي نحسبه نطفة في رحم الروح والذاكرة، قد لا تكتمل تشكيلته إذا أرقنا لهشي فبلغه في وسط الطريق وقد نستقي من صبر المماناة ونسعى لبتيلور ويتصرع في ظل الإرادة الفولانية وتلد بهد مخاض عسير مثملا ولدت مريم سيدنا عيسى عليه السلام، وقد تحاصرنا القبيلة فترة الحمل تهيب عن خلوة تلده فيها وتشد وفتها بجذع النخلة قصد تحمل أوجاع الوضع فتساقط رطبا، ناكل ونشرب ونعزي الذات الحزينة، لا تحزني!

وعلى قول "أحلام مستحاضة" نفس الذين حاربوني عداوا وصفقوا لي، ساعها تتجلي القيمة وتهدأ الحرب ويسطر الذين أعملوا لأنفسهم حق إغلاق دوائر الحلم وسنوا قوانين الساحة الإبداعية وأنت الذي صرخت حتى يبع صولتك... وكذكت بلافتاتك وشعاراتك في رحلة العراء الموحش، تعود لفتح لك السلطان الباب ويعني إرجلا لأن كل مسططاته سقطت بفعل ترجمته وأنت الكائن الفهم بالحب والخير والسلام لا يسعك إلا أن تهتف وسط قهقهك اليوم أتممت رسالة الإبداع لأن قلبي كسان ذلك الوضع الإسترأجي للحب.

❖ لو يطلقون الرصاص على الشاعرة؟ يموت الصهيل وتجمد الأضاني، ويكون الطلوع.



- إنك تفتح جراحاتي على مصراعها وتجملي أصرخ بهرارة الأنثى متى تنتهي سياسة تكريم الأموات بالأوسمة والدروع ويوم كانوا أحياء كانوا في جوع إلى حية تمر! متى تنتهي سياسة وضع باقات الورود على أضراسه الضمائم ويوم كانوا أحياء كان الكثير يسمى ليضع لهم السم في المصمل! متى تنتهي سياسة التفاف والمراوغة في عالم بري وظاهر كسالم الكتابة! ذلك العالم الذي نستمرل فيه في المدح والثناء والتعظيم إثر كلمات التابئين التي نودع بها عظمائنا مسامة رحلهم ويوم كانوا أحياء كنا ناملهم بهمامة على قول الشاعر:

يقولون لي أهلا وسهلا ومرحبا ولو ظفروا بي خاليا فتوني.

لماذا حاربناهم في الحيلة وبخلناهم بمدما أطلقنا عليهم الرصاص!؟ الأنهم

الآن رحلوا ولم يمودوا يشكلون خطرا على مكاسبنا؟ الأنهم الآن جثة هامدة غير قادرة على التخليق والطمع وأن طموحاتهم اليوم لم تمد ههدا طموحاتنا؟ لماذا تمسحهم، نقصمهم ويوم ينتحرون نمضي في جنازتهم متلبسين ببرامتنا؟ دعني هنا أعود إلى الفناء المر والبكالنية الملتاعة لأقول:

هذه بلاد يا اذني

تكرم أمواتها

بالدرج والوسام

وهي التي اختارت

للكاتب الختام

تزعج بالأحياء في النسيان

كي يخرس التشديد

ويحترق شاعرها

ويطلع الرماد

بيفونه أن ينتهي بالسكته القلبية

بيفونه أن ينتهي بسكته الإبداع

ويكتبون ... في حفلة التأبين

يا سادتي ... مسالة شخصية

ويكتبون... في السيرة الذاتية

تيمم كاتبتنا حب الوطن

ومات من أجل البلاد..

❖ تصيدن لتمكن خلوته فلمذا لا تعيدن عمارته؟ أهو الهروب من الآخر؟

- هي الخلوة ههدا العاصفة وتتجلي الرؤية في الأشعة الفابرة، يتوقف الفيار الظلالة، غبار الركن خلف اللا منتهى تيزل الأرض أو يتجمع في مكان ما يمتد النور، يتنحى البهرج من على وجه الدنيا ويسكن الصخب سكوتا مبيها، أنت وحدك الآن، سيد الموقف في ملكوت عظيم، رهيب، تفكر بهدوء، تتسمن، تنزل إلى إسفلت الرؤية، تتأمل مدى صوتك، صوت العالم والبنينا، تصمد وتهبط، تصول وتجول، تشرق وتغرب كما يحلو لفكرتك الغمصاب بين جداول خلوته، تضيق وتصحب، تهبط قصد الفرز، فرز المصحيح لفصله عن الخطأ... تفكك ثم تعيد تركيب رؤاك، تؤخر وتقدم، ترقم وتعدل، تؤخر أرحلة ما، وتؤمس للأتي، تراجع ما سبق، تتفقد ما ضاع منك، تراجع ما هلت من المخيلة وما ظل قابعا بها، تعد العدة ضد الخوف، الخوف من المجهول. ولأنك أعزل والطريق طويل، وأنت لا سياسة لديك في الحديث ولا خبرة في الرهاء، تسطر في أغوارك بإيمان وعقلنة وحكمة دون أي تأثير بعيدا عن "الانكيت" والمجاملة، تماما كما كان يفعل عظيمنا الرسول (ص) وهو يفكر في أمر ربه وأمر رعيته وأمر رسالته العظمى وأمر هذا الملكوت الرياني العظيم.

❖ مستي يورق الحب في البلاد التي أودعت شعبها للشroud؟

- يورق الحب في البلاد التي أودعت شعبها للشroud يوم نغني مما هذا المقطع:

داغار عليك

وفو طاووعتي حبال الوريد

لأوصدت قلبي

واقفلت بيضي عليك..!

يورق الحب يوم تغار على هذا الحب نفسه وتواجه في هذا التصريح:

دلأنتي يا وطني أفا

من كل ما تقوله عيناك

لماال انشاء... لأن قلبي يرفض

سياسة التلاعب في الحب

ويبيض سياسة التعهد

في الحب...

ويبيض الرياء...

يا سيدي فليصعد الدخان!
وتستقطب النيران!
وتستقطب النيران!.

وقتها يسمع السلطان هتافاتي، فيقف
لإجلال لي ويفرش ذراعه كي لمبر الغربية
للمسحوب، لأنها الأنتى الأم، الوطن، الرمز
المقدس، القلب الذي ما عرف غير الحب،
لكنه يظل وفيًا لمناف، ذلك المنفى الجميل
الذي يبرفها بقيمة الشمس وما ينجم عن
أيام الوجود وساعات المخاض في الخلاه
الموحش الطاعن في عريه ولأن هذا المنفى
صنع (الجليلة) وسيظل وشما منقوشا على
الذاكرة وفي اللغة وفي هفتوان الروح
والقلب وكذلك الزمن، وعلى الجنبات
الظلمية، على ساعد اللعنهات المنسمة
بالخوف والشوق والوجد والإنتماض، ومع
كل هذه النقوش القرصونية يلمو في قلب
الغربية حب بصم الدنيا هو حب الوطن
فتمشي في محرابه وهي تدندن له:

«بلادي أحبك
من قال أن هواك محال
أنت كل الذي قد يقال
عن الحب أو لا يقال
أحبك يا مكة الحب!»

يا قبله العشق
يا كعية العاشقين!.



نعم إنه الوطن الذي تهديه الصغيرة
وردة فيهدبها متاهة ومنى!

هذه الكلمات هي لبض قصائدي، فما
تقولين منها للذي يريد أن يلامسها
ويتحسس حدها ونعومتها، الريح، الحلم،
الماء، الزمن، الروح، اللغة، الحنى؟

– أقول له أيها القارئ الجميل لك
وحبك تبض قصائدي المفعمة بالوجد
والصهيل والغربة والعشق، ولك وحبك
تذوق الروح الجليلة بمسبب اللغة، أنت
قصيدتي الأزلية وقصيدتك أنا فاحضن
قصائدي القادمة من زمن البرد والصقيع
والمناهاة، وكل لها معطفا يقبها قسوة
الشتاءات، كن مطرا منزلا على بؤر الذات
كي يطلع بستان الفرع تقيم فيه سوا (أنا)
وأنت) أعراس العمر وميلاء الشقة فتوغل



عليه وأنهم لم يصدقوا ما عاهدوا التاريخ
عليه وأنهم لم يصدقوا ما عاهدوا الشهداء
عليه ولم يصدقوا ما عاهدوا الحب عليه
ولأنه بينهم وبين هؤلاء ضريبة الدم وبيننا
وبينهم جريمة الإخلاف في الوعد وخيانة
الوصية.

ه أنت طفلة الريح وأنت الفتيلة وأنت
الجليلة وأنت وطن الوطن، همتي ينتهي
المنفى وينتهي الحصار؟ وينمو مع الطفل
حب يسمى حب الوطن؟

– عبر الريح أغاظهم أنا الطفلة، الطفلة
الشاعرة، طفلة الريح، أغاظهم قصيد
المبور إلى الضفة الأخرى من الحلم بمد
أن أعدوا لحلمي ما استمتعوا من خلط
القتل وحين أمأ هذه المنطقة الميتة أبقى
للسلطان:

ديا سيدي السلطان
يا أيها الذي
حسنت لك الجياه والظهور
أنا هنا
من داخل الحصار
أشعلها الأحباب والنيران
فليصعد الدخان!
فليصعد الدخان!

لأن قلبي قبله للعشق والوفاء

حين تدرك كل مياسات الحب وقافاته
وتتمسك بأصوله وثوابته ونوقف التلاعب
بهذا التراث الماطفي الهائل، يورق الحب
في البلاد... حين نعب على طريقة عتشر
ابن شداد وقيس ابن ملح وروميو ويود
للحب زمن مسجون ليلى وينتهي الشرود
والشه وسقط كل الصدور النحاسية
ونقف الوجوه أمام بعضها من غير أصباغ
ولا ملاء تتصنع كتاب العشق المبين، ونقف
الأرواح في لحظات عري وصديق شفاقة،
ترفرف فوقها ملائكة الطهر ويتوغل
البقاء في مسامات العقل الحجري
وتكثف جرع القلوب بأرغفة حب ساخنة.
يومها يورق الحب، يومها يورد الحب...

ه ما هذه الغسبية التي تلفك وأنت
كقرص القمر، وأنت قيمة والسما مطر؟

– خبيتي بحجم هموم المثقف وبحجم
هموم القضية الإبداعية، بحجم التمسك
العربية، بحجم الوجد وجع المعلم، حلم
المودة، حلم المصمود إلى سيرة المنتهى
وحرب الذين خطفوا لكسوف القمر
المستدير ليصطدم بالقيمة التي تصحب
نوره المساطع، بحجم التزيف الذي يحدث
في تلافي الروح كلما حبسوا المطر في
أقاصي سماء دنياك وطموحاتك، خبيتي
تتلخص في هذا الكلام:

أدأ أمد لك يدي
في سكون الذات الرهيبة
في عراء الروح الموحش
كي تمتقني من أذن روحي
تغيب اليبان
وأصبح وحدي
في دوائر الفراغ.

ه تدرك قيمة الخبز عندما يمر وقت
الصلاة، والذين أذنوا في حق الوطن
والشهداء والتاريخ! متى يعرفون قيمة
لبسهم الذي لا يريد أن يصير ذكرى
وأغلاا؟

– يدركون ذلك يوم تغلق جنة النض
أبوابها ويغلق باب التوبة جبال المرتدين عن
دين الحب الصادق، ويصعد ذلك يوم
يدركون أنهم لم يصدقوا ما عاهدوا الله

آلاف الألهات

أمرأة المسافات هي: تلك التي مكثت في دبرها خمسة عشر عاماً تناقش ذاتها وتجاوز وجهها وتتأمل القضية من شتى جوانبها وحين تمخضت الفكرة وتاجعت بين حناياها ناز الأنتى الشاعرة بلغت قمة التجلي وخرجت في رحلة عري ممتدة مع مسافات الوجع، وحين أوتي لها ما يكسر حواجز جسمها هذه المسافات استطعت صهوات الريح لتبلغ قمة المكاشفة ويصبح لها أناما وأناما الآخر، أشياؤها المهمة، أشياء الأنتى والأنتى الأخرى، ومن هنا أحست أنها على اقتدار كاف للجهر بالقضية الفكرية والإبداعية وولوج الكون الشرعي من أبوابه الشاسعة. كيف لا وهي الأنتى الغريبة، العجيبة الصلابة المتع، الهشة الصلبة، الهادئة النائرة، الجشعة، القنوعة، الجوزومة، الصبورة، المتواضعة في غير ضعف، الخجولة من شهر ارتياك، المجتونة العاطلة، الوضعية للأزمة الجميلة وأمكنة الذكرى، للأحبية والأصدقاء الطيبين، المنحدرة من جبل التعب وسلالة المعاناة ومن زمن البرد والصقيع والمتاهات، اكتسبت قلباً فيه من المحبة والخبر ما يكفي العالم مخملاً لأنوثتها، قريبة من قلب الرجل مؤمنة بما قال سبحانه تعالى "جعلنا بينكم مودة ورحمة".

لذا كلما أنهكتها رحلة الوعي والصحو تلجأ إليه هامة، مريت لك جرحي... أيها الآخر كي تمسكتني من أين روحي وتضع يدك على موطن الرجة، رجة الجرح إلى صدره، حيث الدفء والماء والأعشاب الناعمة وحين تنهض الروح من أسفلت جوعها ولا يسمع هذه الأنتى إلا أن تلتني من رقة وتنومة:

«فلولا هوانا

لما كان قيس

ومجنون ليلى

وعيله

وعنتر

وما كبر العاشقون

لفرط هواهم

في ساحة الحب، الله أكبر!!»

♦ كاتب أكاديمي من الجزائر



تتائق مسافات الوعي وحده وببذلك لافتتكم، زاد الرحلة المضنية المكتوب عليها بقرق المأساة وحروف الرضخ:

«اطلق كلمة

مرشوفة بدم الحق

وبهااء النور

أخضر عمري

وأبقى وحدي في منفى الحاكم وحدي

أمو

في زلزلة ظلمه

أتمخض، تولد آلاف الطلقات

آلاف الصرخات

إلى عوالم (الروح) كيما تتوحد أو تتبدد أو تتجدد مع سلطانها وجاذبيتها وجبروتها... كيما تبتقي منها أنت زماناً آخر ليلاد آخر وأنت حينها (ماء) هذه الروح المنزل من مزق القلب لتطير بك (ريح) الوعي والصحو إلى قارات (الحلم) الجميلة فيستقيم الجرح وتنهض أنتى الماء من وطنها الكبير.

♦ للحلم رؤى ورواك مكيلة بالهات ١١

- أحياناً يدفعون بك إلى الركض ويهيشون لك أسبابه حتى لا يتسنى لك التريث والاستراحة وأنت صاحب الرؤى والأحلام الجميلة، هم وضوئك في هذا الظرف عن قصد حتى تنرق في لهاتك وركضك ولا ترى ما مطرته بوضوح وحتى لا تفكر في راحة وشفاوية وحتى لا تتعمق في حفرات هذا الحلم ولا تستطيع التأسيس له، ولأنهم حكموا عليك بالركض وسط طريق شائك، طويل يصعد على جانبيه القفار وهذا القفار هو الظلالة الحاجبة لبنت القصيد، يدور لك ذلك قصد تاخيرك عن الركب ولأنك تكشف ردائهم وتساهم في سقوطهم، ولكنهم أو ملجوا على أنفسهم من باب الفضلة فقط هذا المسؤال: من يستطيع أن يغطي الشمس بالفريل؟ لو فوروا على أنفسهم رسم نقاط سوداء مستقطط ملصقاتهم وتاريخهم وإشل أو تسقط برسائهم في أسفل الدركات.



♦ أنت امرأة من صعب نبضك مسج، وتوذك غريب وضوذك غريب وجومك غريب، فمن هذه المرأة، امرأة المسافات؟

- في هذا الوطن العربي الكبير عليك أن تدعي أنك لا تقه شيئاً لأننا نعاب على قدر درجة السهم والذين يهيشون بسلام وأمان هم الذين يهشون على الدرب كقطيع من الخرفان، أما إذا رفضت لافتات الاحتجاج هي وجوههم فإنك تدفع ضريبة ذلك، فسرنا إذن أن تولد في وطن تركض فيه ولا تصل، نجوع ونمرى ولا يرانا أحد، نصرخ لا يسمع صرناك غير الوهاد والوديان والجبال الشاوية، أن تحرق بنار الوعي والصخر ومن رمادك يطلع شجر الوجود والمعاناة وكانهم يقولون لك كل حيزاً واسكت وإلا ستفرض دمك الأغصاني وتفرق ذاكرتك الأزمة الكسبية، ولا يسمعك إلا أن

قناع الأبروتيك!*

عسري خميس *

شك

"الجنس" الموضوع الأكثر استحواذاً على ذهن البشري عبر التاريخ. سواء اعترف الناس بذلك أم لم يعترفوا. وذلك منذ أن اكتشف الإنسان الأول تلك العلاقة الجسدية البدنية الفاضنة بنصفه الآخر، واستشعر سلطوتها وإحاحها وضرورتها أيضاً، فالتفعل به الفلاسفة والمفكرين، رجال الأديان، والقادة والحكام، والكتّاب والفنّانون، ورجال المال والتجارة، والصالحون والفاسدون. بعضهم وضعه في أعلى مراتب النشاط الإنساني وأسماها، وبحث في معانيه ومضامينه ودوافعه العميقة التي تتجاوز الجسد إلى الروح. وبعضهم اعتبره ضرورة جسدية كالأكل والشرب والتغوط، وبعضهم وجد فيه فرصة استثمارية تجلب المنافع والمال! وغير حقب التاريخ المبدل للبشر، فشكت المرأة، الطرف المقابل في موضوعه الجنس. لغزا حقيقيا بالنسبة للرجل، وهذا واضح من خلال التباين المذهل في النظرة لها في الفلسفات والأساطير والأديان والمعتقدات والممارسات التي صاها الجنس البشري.

فمن عبادة الأنثى، الألهة، إلى المتاجرة بجسدها وتحويلها إلى سلعة جنسية، تنكشف الحيرة الشاملة التي تلف البشرية ولا تزال حيال "الجنس"، وحيال قطبيه الموثقين، الرجل والمرأة! نقول هذا حتى لا نضل من أهمية هذا الموضوع الذي يشكل الجزء الملحن منه في الأحاديث والدراسات والممارسات المختلفة، الجزء الطافي فقط من جبل الجليد، فيما الجزء المخفي من الإنشغال به أكبر وأعمق وأخطر. لهذا ليس مستغرباً أن توفر الشبكة العنكبوتية التي كسرت كل الحواجز والحدود والمحرمات، مجالاً خصبا لموضوعه الجنس، حيث كان أحفاد النخاسين من مهابيات اللحم البشري هم الأكثر خبثاً ودهاء، والذين كانوا الأسرع في استغلال هذا الإنجاز العلمي العظيم لتحقيق الأرباح الفاحشة من "الإتجار بالأجساد"، في تأكيد على النظرة البدنية للجنس وللمرأة لديهم! فمما لولا هذا الفضاء بأحد ما وصلت له الفرائز البشرية من مستوى، تألف منه حتى أدنى الأحياء الجهرية!

لكن المستغرب أن تظهر بين الكتّاب والمثقفين طائفة تثير الرأاء حقاً وهي لتمسك بالإبداع والجرأة وكسر التابوهات لتتشر في هذا الفضاء الإلكتروني كتابات ليس لها من وصف، إلا أنها تنميس عن العقد والكبت والحرمان الراسخ، تدبج ما تسميه القصائد، أو الاضطرابات أو التظهيريات التي تنضج بالفحولة المخيلة، والرغبات الهوسية، ويطلوأت المفردات التي لا وجود لها إلا في أذهانهم، مزغوفين بمصطلح "الأبروتيكية"، ملتصين تحت لوائه، لعله يمنحهم ويمنح كتاباتهم قيمة أدبية أو فكرية. ولا ندرى إن كان هؤلاء يعلمون، أن كتاباتهم صير هذه المواقع المحببة التي تدعى الثقافة والأدب والإبداع، إنما لتلقي بشكل أو بآخر مع أهداف مواقع النخاسة الإلكترونية النصحجة مع نفسها على الأقل، لأنها لا تدعي هدفاً ثقافياً ولا فكرياً ولا فلسفياً كما يفعلون!

النظرة للجنس في حقيقتها هي جوهر نظرة الإنسان إلى نفسه التي تنعكس بالضرورة على نظرتها للأخر، رجالاً كان أم امرأة.

فالإنسان الذي يرى نفسه مجرد جسد ينتمي إلى الحلقة الأعلى في المملكة الحيوانية، لا يرى في الآخر إلا جسداً أيضاً، ولا يرى إلا ما يمنحه له هذا الجسد من متعة مدتها إحدى عشرة دقيقة على رأي باولو كويلو. مثل هذا الإنسان يفتقر وجوده وأصابعه وتفكيره وانفعاله، ويختزل الآخر، من أجل هذه العاطفة العابرة، ولعله لا يدري أنه باقتضاله يكتيانه الحيواني يكون قد وضع نفسه في آخر قائمة المخلوقات والأحياء التي تمارس الجنس، وأقبحها استمتاعاً به. فاصغر رذ في الغابة يتمتع بقدر من الفحولة يفوق عشرات الرجال، ويستمتع بالجنس أضعاف ما يستمتع به أي رجل على الأرض، مما يلي أي مبرر لدى هؤلاء الأبروسيين الجدد للزهو بالفحولة المتوهمة عبر كتاباتهم الرقمية!

أما الإنسان الذي يرى أنه مخلوق آخر مختلف عن باقي الكائنات، وأنه يملك مستويات من وجوده أرقى من جسده، فإنه ينظر للأخر أيضاً على أنه كائن إنساني رفيع كامن داخل هذا الجسد ووهقه، لذلك لا يكون الجنس في نظره إلا تمييزاً عن هذا التوق والانجذاب والتواصل مع توأمه الإنساني الداخلي الذي لا يتم في الواقع إلا عبر هذا الجسد، وفي هذه الحالة فقط يتكشف الضرر ذكراً أو أنثى. الفرق الهائل بين الجنس الحيواني والجنس الإنساني، وربما هذا ما كان يبحث عنه باولو كويلو في روايته سالفة الذكر "إحدى عشرة دقيقة"!

نفترض، اعتراضاً فقط، أن طبقة الكتّاب والمثقفين والمبدعين، أو الذين يحسبون أن يكونوا كذلك، هم أولى الناس أن يفهموا هذا ويستشعروه ويمشونه ويعبرون عنه، لأنهم مهملون لذلك. أما أن يكرسوا أقاليمهم وأصابعهم وتفكيرهم من أجل التمييز عن لاهاتهم وفحيج خيالاتهم، فذلك هو مصدر الرأاء، حتى لو تمسكوا بالتيقاضي والتفخيز، أو تمسكوا بالأبروسية، ذلك أنهم يتنازلون دون مقابل عن أرقى ما في الإنسان، إنسانيته! فهل هذا هو دور المثقفين والمبدعين، أم أن الإذعاء شيء والواقع شيء آخر!

* كاتب أدبي



ينظرون إلى علاقات الجنس غير الشرعية باعتبارها مصدراً للاكتفاء الروحي.

هذا التسجيل الذي يؤشر على الثورة الجنسية في عقد الستينيات، يمتد بعد ثلاث سنوات، تكلمه لرواية "رايبت، هارب"، تمتعت عنوان "عودة رايبت" (1971). لقد جذبت هذه الرواية قصة هاري رايبت أنفسهم، لكنها مثلت أيضاً نقداً غاضباً للإلحاح المتطع لقيم الطبقة المتوسطة. تدور أحداث الرواية في صيف عام 1969، في ظل الهبوط على القمر وحادثة جزيرة تشاباكوبيل، حيث يكون رايبت سميناً ويهش مسماه في ضاحية بلا روح في بنسلفانيا. عندما تقوم زوجته جانيس، بعكس ما حدث في رواية "رايبت، هارب"، بهجرة فجأة وتتقلع للعيش مع عشيقها، ينزل رايبت بشكل مفاجئ، ولكن مباشرة، إلى ثقافة الستينيات المضادة، حيث يدعو إلى بيته، أولاً، هبيبة هاربة اسمها جيل، ولاحقاً، يدعوا أمريكياً غاضباً شارك في حرب فيتنام اسمه سكينز، ولقب نفسه "السبح الأسود". هذه الرواية هي أكثر روايات رايبت سوداوية، وهي أيضاً أكثر الروايات التي تم التقليل من أهميتها، لأن أديابك يواجه فيها - بشجاعة - الستينيات بشكل عام، ورده المختلف، باعتباره رجلاً أبيض، على الحركات التي هيمنت على تلك السنوات. وهذا إنجاز رائع إلى درجة أكبر في ضوء الحقيقة بأن أغلب معاصريه من الأدباء كانوا يتجنبون الخوض في الأحداث المسألة بشكل كامل، ويقنعون بدلاً من ذلك بنسخ حكايات متعمد على المفارقات التخيلية، مثلما فعل جون بارث في "تلك في بيت اللز" وهيليب روث في "الشكوى". وقد قام روث، معاصري أديابك الأقرب (ومنافسها الأدبي)، بتناول تأثير حرب فيتنام والثقافة المضادة في الستينيات على الطبقة المتوسطة الأمريكية، ولكن ذلك لم يتم قبل روايته "رصوة أمريكية"، التي صدرت في عام 1997.

إذا كان ذلك العقد، كما يعرفه العديد من المؤرخين الثقافييين الآن، اقتصر من نهايته رسمياً بهماقبة الرئيس الأمريكي ريتشارد نيكسون عام 1974، فمن الملائم القول أن ستينيات أديابك التي انتهت في تلك السنة نفسها، بانتهاام زواجه، ترك

الروحي يبدو أنه يقود رايبت في مسماه، في الوقت نفسه، يظل رايبت خلال الرواية رجلاً أنثياً ومحموداً ورغم ذلك يحافظ على نداء مراع ومعد. أتبع أديابك رواية "رايبت، هارب"، بعمله الأهم "القطنور" (1992)، الذي يعيد رواية أسطورة تشيرون وبروميشيوس على شكل قصة معاصرة ووالده مدرس العلوم مبيته الحظ، جورج. وبينما يحافظ جويس، في عوليس، على صلات ضمنية ولكن مستمرة بين حكايته المعاصرة ورحلة هوميروس الطويلة، فإن لدى أديابك شخصيات المعاصرة التي ترقل أحياناً بشكل مباشر داخل نظيراتها الأسطورية لم تعود إلى واقعه المعاصر. لقد جعلت هذه الرواية أديابك يفوز بجائزة الكتاب الوطني، وهي جائزته الأولى.

ومن الملاحظ أن أديابك ألف هاتين الروايتين، ليس في نيويورك، لكن بالأحرى في إيسويش، بنفيموتا، وهي عبارة عن مجتمع شاملي رفيع هرب إليه في عام 1967، بعد أن قرر بأن نيويورك عالم "مزعزل" من الكلاء والذين سيصبحون وكلاء واليهوسيين بأخر الصرعات والأشخاص الذين لا علاقة لهم بشيء. نضاد الصبر هذا نضاد تجاه العالم المليء بالادعاءات والهوس بأخر الصرعات سوف يميز أديابك رد أديابك المتناقض على ستينيات القرن العشرين. في الحقيقة، في الوقت الذي فاز فيه أديابك بجائزة الكتاب الوطني عن روايته "القطنور"، كانت حقبة الستينيات تدخل تحولاً كاملاً، وكان أديابك، مثلما هو مسروقه، يتحول معها - ولكن وتحفظ، وبينما كان ذلك العقد الصاخب والعنيد يقترب من نهايته، قام أديابك - الذي كان حينها أمريكياً ثرياً من الطبقة المتوسطة يحافظ على ولاء طبقة العاملة للحزب الديمقراطي - بنشر روايتين حملتا علاقته المتناقضة بشكل مبدع بالتأثيرات الثورية لمعد الستينيات. أولى هاتين الروايتين تحكي قصة علاقة غير شرعية في إحدى الضواحي، وقد حملت عنوان "أزواج" (1987)، وأدت إلى أن تنشر مسوره غلغلاً لجلة التلاميذ، مع عنوان بأن مرزخوره هو "الجمتمع الزاني" ظهر فوق بورتريه أديابك ليوحي. تنور أحداث الرواية في عام 1937 - الذي يوصف في الرواية بـ "جنة ما بعد الحبة" - وفي ضاحية تاريوكس الشربة في نيو إنجلاند، وهي بورتريه تخيلي لـ إيسويش، وتتعلق هذه الأحداث بالشاهد الجمعي لعشر أزواج

ذلك الوقت؛ جيه، دي، ساليبنر وجون شيفر، مارسا تأثيراً خاصاً على أسلوب ونظرة أديابك. حمل سبيل المثال، راوي قصته "ايه وب"، وهي القصة التي غالباً ما تظهر في المختارات الأدبية، يقدم إهداء ميبلسر إلى هولينز كولفليك (أحد شخصيات ساليبنر الروائية)، بينما تقوم شخصيات ساليبنر الروائية، في حكايات شيفر الرائعة حول مقطوعات ميكة حول الحياة المادية مثل "مدينة من المدينة" و"الثلج في شربة غرينيث"، بإثارة حكايات شيفر الرائعة حول التأثيرات الزوجية وراحة الطبقة المتوسطة. وفي الوقت نفسه، كان أديابك يملك شخصيته الشخصية الخاصة به، وحتى في وقت مبكر، يبحث عن الإلهام الأصغر ليس لدى معاصريه، ولكن بالأحرى لدى الحداثيين الأوروبيين الذين سبقوه مباشرة، بصورة رئيسية جيمس جويس، مارسيل بروست، هنري غرين وفلانديرز نابوكوف. بشكل محدد، إن أسلوب أديابك الشربي الثنائي الباروكي، بالإضافة إلى ميله للتصميم الشكلي المربك، يمكن ريعه بأسانة الحداثة أوائله، وبمعيهم يمكن التناثر على أسمائهم بشكل أو بآخر في الأعمال المبكرة لأديابك.

في الوقت نفسه الذي كان أديابك يكشف فيه صوته الأدبي الخاص، كان يمر أيضاً بأزمة زوجية منكة. ولكي يحصل على بعض العزاء، أتجه إلى أعمال الفيلسوف الانماركي سورين كيركيجارد وأعمال عالم اللاهوت المسيحي الألماني كارل بارث، وكلاهما صقل معتقداته الزوجية ورويته الفنية بشكل حاسم، وقد ارتبطت بهما هذه الرؤية بشكل معتد. إن روايته الثانية "رايبت، هارب" (1960) تضابط كل هذه التأثيرات بشكل مباشر، من استخدامها الـ "جويس" للمونولوج الداخلي إلى منزلة البطل كـ "فارس الإيمان" الكيركيجاردي، تركّز الرواية على نجم كرة سلة سابق في المدرسة الثانوية عمره ثلاثة وعشرون عاماً يدعى هاري "رايبت" أنفسهم. يقرر أنفسهم ذات يوم وهو عائد إلى منزله، بعد أن فقد وظيفته، أن يندفع ويهجر زوجته الحبيلى وإنهها المعسر. وليقطة الرواية يظل يدور بشكل خرفي في ما يدعى أديابك "الرواية المتخرجة"، وهو يحارب حاجات جسده ومتطلبات المواجهة الجديدة، حيث يوطب طيلة الوقت على إيمان دائم بالقسيمة الزوجية والجمورية لحياته الداخلية، اسمه الأخير أنفسهم. يمكن أن يفهم على يعني "جسود اللز الشوب بالذنب"، وما يؤكد ذلك هو أن نوصف من الألام

John Updike





وراه عائلته من أريسة أطفال - أفتال - ولدين وابنتين - تتراوح أعمارهم بين الخامسة عشرة والرابعة عشرة، فمته القصيرة الكلاسيكية 'الاتصال' (١٩٧٤) تعيد رواية هذه الحادثة بشكل مؤثر. ويعد أن أصبح وحيداً، ويميش في بوسطن بشكل مستقر، وأصل أيدايك استكشاف لعمق العلاقات غير الشرعية في روايتين هما 'شهر من أيام الأحقاد' (١٩٧٥) و'تزوجني'، رواية 'مشمسية' (١٩٧٦)، في الرواية الأولى، يعيد أيدايك سرد 'الحرف القرمزي' لهوثون من وجهة نظر مختلفة لوزير خيبت ولكن اسمه توم مارشفيك، وهو التفسير المصغر في الرواية الجديدة للنفس للأعبد ديميسيدل في رواية هوثون. أما رواية 'تزوجني' فهي عمل مرافق لرواية 'أزواج' ويبدو أنه تم انتزاعها من المخطوطة الأولى لتلك الرواية.

في عام ١٩٧٧، تزوج أيدايك من ملرثا راغنر بيرنهارد، وبعد ذلك بصفة نشر ريمما ما تعتبر الرواية الأكثر ابتعاداً عن أسلوبه المهدود، وهي رواية 'الانقلاب' (١٩٧٨)، وهي حكاية نابوكوفية تدور أحداثها في بلاد مشتبكة في أفريقيا، في كتابته لهذه الرواية، أثار أيدايك جولته عام ١٩٧٣ إلى غانا، نيجيريا، نازاندا، كينيا واليوبيا، وهي جولته قام بها بوصفه محاضراً ضمن افتتاح، بنشر الرواية الثالثة والأفضل ضمن سلسلة روايات راييت وهي 'راييت الغني' (١٩٨٠). وقد فازت هذه الرواية بثلاث جوائز مميزة هي جائزة الكتاب الوطني، وجائزة دائرة نقاد الكتاب الوطني، والجائزة البوليتزر. تدور أحداث الرواية في خريف أريسة انقلب عام ١٩٧٩ واستحوط المختبر الفضائي الأمريكي سكايلاب، ويكون راييت الماكس سينا وسيميداً إحدى وكالات ترويتا. تجهي الشاغل ممثلة في ابنه نيلسون، الذي مثل أبيه، يعمل امرأة تعمل منه خارج إطار الزواج. اتبع أيدايك هذه الرواية، بسرعة، بروايتين أخريين من الدرجة الأولى هما 'ممارحات الاحتمال' (١٩٨٤)، التي تتطرق بمجمل لمساتها خلال المناقشات في رويد آيلاند، و'نسخة روجر' (١٩٨٦)، وهي عمل مرافق لرواية 'شهر من أيام الأحقاد'، ويعد



فيها أيدايك رواية 'الحرف القرمزي' مرة أخرى، هذه المرة من وجهة نظر استخلا لاموت يديس روجر لامبيرت، وهو نظير مصاصر لشيرز هوثون: روجر تشيلينوثورت. تهتم الرواية بمحاولة روجر لمساعدة طالب خروج شاب اسمه ديل في تمويل مشروع يهت من خلاله وجود الله على حاسوب. بعد سنتين أكمل أيدايك ثلاثيته حول الحرف القرمزي برواية ثالثة وأخيرة هي 'إس' (١٩٨٨)، وهي رواية رسالتية تتناول شخصية هيوستن برين، بطلة رواية هوثون، من خلال شخصية معاصرة تدعى ساره وورث.

بعد أن أكمل ثلاثيته، بدأ أيدايك بإنهاء ما بدأ أنه رباعية راييت، حيث قام بنشر الرواية الرابعة والأخيرة في السلسلة 'راييت مسترخياً' في عام ١٩٩٠، ومثل سابقتها، فازت الرواية بجائزة البوليتزر وجائزة دائرة نقاد الكتاب الوطني. تعتمد الرواية الرابعة على مدى أكثر من خمسمائة صفحة مكتبة، وهي تربط جميع النهايات المسائية في ملزمة أنفستروم حتى وهي تمت القصّة إلى عام ١٩٨٩، مع سقوط الاتحاد السوفيتي وانهاض قلب راييت، تنتهي الرواية حيث بدأت الرواية الأولى 'راييت، الحرب' - أي على ملعب كرة سلة عام. أمضى أيدايك ما تبقى من ذلك العقد وهو يجرب تشكيلة متنوعة من الأساليب والداخل، من ضمنها القصة التاريخية (تكريات إدارة هورن - ١٩٩٢)، الواقعية المسحرة (البرازيل - ١٩٩٤)، والخيال العلمي (نحو نهاية الزمن - ١٩٩٧). روايته التي صدرت عام ١٩٩٦، 'في جمسال الزنايق'، هي الرواية الأكثر نجاحاً ضمن هذه المجموعة من التجارب، هي هذه الملزمة الجبلية الطموحة، يتعمق أيدايك الحياة الروحية لعائلة أمريكية واحدة، عائلة لموت، ويغطي القرن العشرين بأكمله ضمن هذه العملية. وقد فازت الرواية بجائزة الأميادور للكتاب عام ١٩٩٧.

والرغم من أن أيدايك أصبح في السبعين من عمره عام ٢٠٠٢، إلا أنه لم يظهر أي علامة على البله في العمل، فعلى نحو مميز، افتتح هذا العقد الجديد بخلطة الملحة راييت، وهي عبارة عن رواية قصيرة حمل عنوان 'ذكرى راييت'، والتي شكّلت العمل الأخير في مجموعته القصصية 'مقاتل الحب' التي صدرت عام ٢٠٠٠. في تلك السنة نفسها أنتج أيدايك أيضاً 'جيجرتود وكوديوس'، وهي عمل رواي يتخلل الأحداث التي سبقته الحدث الأساسي في مسرحية 'عاملت'. بعد ذلك

بماين ظهرت 'ابحث عن وجهي'، في هذه الرواية الفضولية، يقدم أيدايك مسحة للوحات الفنية الأمريكية في القرن العشرين من وجهة نظر رسامة في الثامنة والسبعين من عمرها تدعى صوب شافيتز. في عام ٢٠٠٣ أطلق أيدايك 'القصص المبكرة' ١٩٥٣ - ١٩٧٥، وهي مجموعة من ٨٠٠ صفحة تمكّن إلى جانب سلسلة روايات راييت، أهم إنجازات أيدايك، وقد تم ترتيب القصص المائة وثلاث في الكتاب زمنياً وفقاً لأعمار المؤلفين المختلفين، ولذا فإن هذا الكتاب يمثل مرجعاً حقيقياً غنياً وفعالاً - أي أنه يعتبر رواية حول التعلم والتطور - يتتبع فيه أيدايك المسير من الرافعة، إلى حياة الكلية، إلى الحياة الزوجية هالابو ثم الافتراق والطلاق. وقد فازت هذه المجموعة بجائزة 'بن / فوكس' للأدب عام ٢٠٠٤. كما أصدر أيدايك عام ٢٠٠٥ مجموعة من المقالات حول الفن في كتاب حمل عنوان 'رأت أنظر: مقالات في الفن الأمريكي'.

والرغم من أن أيدايك يعتبر كاتباً أمريكياً رئيسياً، إلا أن أعماله كان لها نصيبها من الهجوم عليها، مبكراً في مهنته، أزعج أيدايك بالانتهام أن أعماله الرشيشة والشفقة جداً، على الرغم من هذا، ليس لديها ما تقوله، هذا النقد أضعف المجال في السنوات الأخيرة لتهم كفسدة ترى أيدايك مصداقاً للزواج ونضيباً، وفساداً جنسياً، ومشغلاً أيضاً بالرداء الذكوري للذات. وفي هذه الأثناء أيضاً ازداد نقاد صبر أحدث الأجيال من الكتاب تجاه ظل أيدايك الثابت والمخيم على العالم الأدبي، استقل ديفيد فومستر والاس، المؤلف الموهوب والشجاع 'المناسبة المقلقة' (١٩٩٦)، فرصة نشر مراجعة عام ١٩٩٧ تنتقد بشدة 'نحو نهاية الزمن' كمناشئة لرفض أيدايك ومعاصريه فيليب روث ونورمان ميلر باستثمارهم آخر 'الذكور المشجيين النظام'. وفي أعمال حديثة ذات تركز أنثوي، مثل 'إس' و'جيجرتود وكوديوس' و'ابحث عن وجهي'، يبدو أن أيدايك يرد على البعض من هذا النقد - بصورة رئيسية التهم التي تثار دائماً بأنه يفضل النساء - لكن هذه الملاحظات لم تتجح في إسكات نقاده. ومع ذلك، فإن خلوده الأدبي مضمون تقريياً، بسلسلة روايات راييت والقصص المبكرة التي تمثل الأعمال التي ستمشيع بعده لفترة طويلة من الزمن.

(مصدر الترجمة: موقع الموسوعة الأدبية)

✦ كاتب وترجمت أردني
marwan_hammad70@yahoo.com



أما علمياً فيمثل لون الطبيعة والنمو. ومعروف عنه أنه قادر على امتصاص كل الطاقات السلبية من الأجسام الحية وغير الحية التي تتمرص له، ومعروف أيضاً أن الفراعنة أول من استخدم اللون الأخضر كغطاء لجسم الفرعون بعد تحنيطه ومن ثم وضع الجسد المحنط والمكفن باللون الأخضر في التث الأول من مقبرة على شكل هرم. كما أشار القرآن الكريم إلى أن الأخضر لباس أهل الجنة: "ويلبسون ثياباً خضراً من سندس واستبرق" (١)

- ٢ -

وما يجدر بالذكر أولاً أن (الأخضر) لم يرد ذكره في المجموعة التي تحمل عنوان "في وداع السيدة الخضراء" سوى في ٣ قصائد: مرة واحدة في قصيدة (صهد الرماد) عندما تقول:

"هنيئاً لهذا العود أن يعبري
وأن تصغري أوراؤه الندباية الخضراء..."
ص ١٢

ومرتين في القصيدة التي يحمل
الديوان اسمها: في قوله:

"ما الذي يمكن يا سيدتي الخضراء،
والدنيا تغادر
لونها الأخضر،
..... " ص ٧٢

ومرة واحدة في قصيدة (طائر النار)
حيث تقول:

"وإبرة مائيتة الألوان في ذيولها
واخضراري" ص ٨٤

وفي المواضع الثلاث يمكن القول أنه

في وداع السيدة الخضراء *

طرز الكبيسي *

يكون الشاعر لوزكا أول وأكثر وأعمق شاعر معني بالألوان ولا سيما اللون الأخضر منها، حيث يرد الأخضر ثمناً لكثير من الأشياء في شعره



مثل: الفجر الأخضر،
والقمر الأخضر،
والسما الخضراء،
والحبشية ذات الشعر
الأخضر، ثم تبعه
(الأخضر بن يوسف)
وجصاصات الدفاع من
البيضة، (الأحزاب
الخضر) وقيل هؤلاء
يرد في الرسالة
الشامة لأخوان الصفا
ذكر (البحر الأخضر)
الذي تقع فيه جزيرة
يقال لها صاؤون مما
يلي خط الاستواء.
هذا ويرسمز اللون
الأخضر إلى الشجر
والزهر والعشب. وإلى
الطمأنينة والسلام
والأمان كما هو في
الإشارات الضوئية على
الطرق العامة.



(أي: الأخضر) يصبُ في الدلالة ذاتها. أي النور، أو مفادرة الحالة هذه بسبب مقدم الخريف مثلاً في الحالة الأولى. وتبدل حال الدنيا في الحالة الثانية. والتدرد بين حالتي الذبول والنماء هي الحالة الثالثة. أما "السيدة الخضراء" فمرمّ مفتوح على عدة احتمالات. فقد يكون يشير إلى السيدة ذات الشعر الأخضر. وقد يشير إلى (عمّلة النغلة) على حدّ تعبير اليرسول (ص). ولعله الأقرب

"حيثما امتدت على الأرض فلاذ
ثابت أصلك: فرعاء
رذاذ الغيم يُقرّبك سلام النهر والبحر
وأجرام السماء"
تلك هي الشجرة المباركة التي أصلها
ثابت وفُرمها في السماء !

- ٣ -

تطوي مجموعة (في وداع السيدة الخضراء) للشاعر الصديق على عبد الله خليفة على جملة موضوعات أو مشغوليات. تأتي منها على:
أولاً: ذمّ الزمان بما بات مألوفاً، وصفه بالردّي والبخيل والزمان الذي ليس متصالحاً مع الصادقين، صديق الكاذبين. يقول في قصيدة (السنابل):

"بهذا الزمان الرديء

إذا جئتُ هُهمًا
وأسقيتُ من دَمَلِ الوردة الذابِلة
وأساوتُ بالصادق وجسّة الكذوب
القَمِيءِ

سينفضُ من حولك السامرون

ويهجرك الأقربون

وترميكَ بالطلوب من جهلها السالبة"

السيدة الخضراء رمز
مفتوح على عدة
احتمالات، فقد
يشير إلى السيدة
ذات الشعر الأخضر،
أو إلى «صمتنا
النخلية»

ويقول أيضاً في تغنيّ درب الحبّ. أو
كونه صار درب الموت: في

"فيا أيها العاشق المُستهام
تغيّر درب الفراق

وصارت مشاهل هذا الزمان الحبيب

صليباً يموت عليه الحبيب
وعذراً لمن لا يجيد اعتذاراً."
وهكذا:

"فهذا الزمانُ البخيل..

زمانٌ تموتُ فيه الأزهارُ

والأطيارُ في أرجائه أسرى

لقد فاضتُ بنهر الحبّ شكواهُ

فبدلاً من ماء مياهُ؛ وراح يُغيّرُ المجرى."

ثانياً: الإحساس بالوحدة والفقد
والحنين إلى ماضٍ لو يستمد.

يقول في قصيدة: (في الهزيع الأول):

"خَنَقَتْنِي هَبْرَةٌ مِنْكَ

وفصّ القلبُ بالتذكّار

عرَّتْنِي الثواني خُشْعاً

للعزف ينهل رذاذاً

جاء من أعلى مطرًا

فتأمّلتُ لوحدي

كيف تأتي دمعهُ

تَفَقَّقَ الحبُّ وتَساقبُ إلى قَلْبِ الحَجَرِ.

وفي قصيدة (قرنفل الوقت): يتأدي:

"فهلُمي، نجمة الصُّبْحِ، تعالي

نَجْتِجْ لِحْنًا مُصَفًى

تُوسِعُ الليلُ..

وعن كلّ نجوم الليل، حُبًّا، تتواري."

وتعظم البلى وتتصاعدُ الشكوى،
وينفذ الصبّير مع طول الهُجَسِ، في
قصيدة (الثلج وأطراف النهر الفاضب)
حيث يقول:

"يا امرأة! لا ينساها القلبُ

وكانت لا تَسْلُوها الروحُ..

أيا حبًّا ضيَّعتُ دهرًا،

اضرمّني خُشْبًا،

شُرْبِي ماءَ بحار الدنيا،

أطفأني،

القاضي هُشِمًا يذروني خبيطَ الريح
الجامعِ.

هل فُتِنْتُ طَمَعُ الوحدةِ في زَمَنٍ

تنهشُ فيه طيورُ النكرى...؟

آه، ما أضرّ هذا الطيرُ الجارحُ !!

ومالَ كلِّ هذا "أرق"؛

"ويُصْنَعُ الصباحُ.. وليتَهُ سكَنَ من

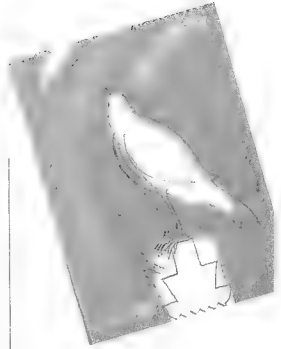
الكلام المباح، لكنه أضاف قائلًا:

"هذه البلادُ مَوْحِشَةٌ

من دون أن أراك، أو أسمعُ عَطْرَكَ

الحبيب يا امرأة." ص ٤١





يقول:

"الله، يا أنتِ يا قُدري، يا اقتداري

الشعرُ كلُّ خبيثي وانتصاري

والشعر، لو تدرينَ يا ليلى، جنوني

وانتحاري

الشعرُ طائرُ النارِ يُفْتِي في دمي

وزهرةٌ مائيّةٌ الألوان في ذبولي

واخضراري.

والشعر، لو تدرينَ يا ليلى،

كيف بالشعرِ أحييتُ في أزقةِ الحوارِ

وانذر القلبَ شظايا صامتات..

وأُسكِتُ الروحَ ملياً، كي أداري

غُضْبَةَ العواصفِ التي بداخلي

تُنْذِرُ بالفتجاري.."

خامساً: ويبدو أنّ نلاحظ أن الشاعر في غزليّاته إن جاز القول أو هي الوصف يُسَبِّحُ عليها أوصافاً حسيةً ملموسة وكأنه يريد أن يُجسِّمَ أو يُجسِّدَ العنصرَ المقصود. فالوجهُ قهري:

"تَأْتِي وَجْهَكَ الْقَمَرِي" ص ٣٠

يسبحُ الشاعرُ على
غزليّاته
أوصافاً
حسية
لملموسة وكأنه
يريد أن يجسِّم
أو يجسِّد

والصوتُ فارغٌ لاذعُ كالسيف:

"فارعاً صوتُك ياتي

فوق هامات البيوت

لاذعُ الثُّبْرِ، سيفاً

يخطفُ القولُ... " ص ٣٤

أما هذا الصوتُ الفارعُ إذا ما صمت، فهو منارة. ووَقَّرَ عازِفٌ عبرَ ضوضاء البحر:

"هتحت أبوابها، بلا شرط، أتى

صوتُك الفارغُ في الصمتِ منارةٌ

ونشيجُ البحرِ في الليل، وتَر" ص ٣٨

أما هي: (الفاتحة من بلاد الشمال): قُفِّرْسٌ مطهّمة. وخاطرةٌ مُحَرَّمةٌ من نسجِ الخيال:

"وتختالُ في دُفْها قُفِّرْسٌ مطهّمةٌ

وخاطرةٌ مُحَرَّمةٌ يقتربُها الخيال" ص ٣٩

وهكذا الكثير مثل هذه الأوصاف (التشبيهات) المُجسَّدة: هنكها شُغْرُها: "أنفاسُ ظُفْرِ صغِير". وهي "سِدْرَةُ العَمَر". وهي في بعمها عن عِشاقِها: (تدبيرةُ الشكوى). وهي إذا ما تكلمت فكانما هي "بُكْلُ يَفْرَد". وهي من دُون النساءِ جميعاً: "شَدَى الوُودِ" وأنسُ الوجود... الخ.

سادساً: وتنتشر قصيدة (إلييات) بكونها من سبعة مقاطع. كل مقطع يعمل اسم مقام من المقامات المعروفة في الموسيقى والفناء. وإذا كنا والحق يقال لا عَلِمْنَا لهذا العلم إلا في السماع نجد أن كل مقطع أو كل مقام تميّز بإيقاعه الخاص وتوهمه المختلف عن الآخر. يعني يمكن أن نقول أن المقطع المعنون باسم مقام "رَمَتْ" إيقاعاً ولغةً وصورةً وبنيةً

ثالثاً: ويتصل بالموضوع، من جانب آخر، الشكوى إلى الحبيب الذي يستجيب ولا يستجيب. يقول في قصيدة (سيدة القلب):

"يا سيدة القلب المُتَعَبِ

إلَيَّ مُتَعَبِ.

مكسوز في هذا العالم..

مهزومٌ ووحيد

أعطيتني من بُعْثِكَ قطرةً ماء.."

ويختصر الأمر بالحكمة التي تقول، حيث يقول:

"أيها الشيءُ البعيد،

أيها الشيءُ القريب،

كيف، بالله، أراك ١٩"

رابهاً: أما قصيدة (طائر النار) فقد شاء الشاعر فيها أن يَمِيزَ للمرأة التي يعاني حبّها، مماناتهُ الشَّعْرَ وعذاب التجربة. لكنه يربط بين التجريبتين: تجربة الحب وعذابه وكتابة الشعر والاحتراق بناره.



ومشاعر والذي يقول:

"مُسَهَّدَةٌ مَيُونُ الْكَوَاكِبِ
وَاللَّيْلِ فِي أَطْرَافِ النُّجُومِ الْمُخْفِئَاتِ
بَكَاءُ حُمَامٍ
مَوْزَعَةٌ مُوَاجِدُ الْقَلْبِ، وَالْأَزْهَارُ دَامِعَةٌ
عَلَى أَيِّ جَنْبٍ مِنَ اللَّيْلِ، تَرَالِكُ، تَنَامُ" ٩
أ
هو غير المقام (بيات) الذي تميزَ نَمَاءُ
وإيقاعاً وسرّاً كلامياً، حيث يقول:

"نَاصِي عَلَى سَاعِدِي
وَاسْتَنْشَقِي تَجَمُّي
اللَّيْلُ قَدْ مَرَّ مِنْ جَنْبِي، وَسَامِرِي
وَأَسْرَجَ فِي فَلَاةِ الرُّوحِ
أَفْهَمًا عَرَبِي"

وهكذا يمكن القول مثلاً في المقام
(حجاز) في مفارقتها: لَفْءٌ وَلَحْنٌ وَإِيقَاعٌ
وحتى في الخطاب السري للمقام (صنبا)
حيث يقول في الأول: (حجاز):

"عَزِيزَةُ الرُّوحِ
إِنَّ الرُّوحَ ظَامِعَةٌ

هَلْ أَسْقِيْتُمْ صَفَاشَ الرُّوحِ
مِنْ كَاسَاتِ نِجَوَاكُمُ
أَبَى الْفَوَادُ أَنْ يَبْقَى عِنْدَهَا مَعْشَى،
وَعَاوَزَتْنَا الرُّوحُ، فِي سَفَرِ
لِتَلْقَاكُمُ."

وفي المقام (صنبا) يقول:
"لَقَدْ يَمُتُ عَمْرِي
حِينَ كَانَ الْعُمْرُ يَشْتَرِي
وَعَدْتُ بِبَيَالِي الْعُمْرِ
لِلْيَوْمِ الْجَمِيلِ أَشْتَرِي

الشاعر هنا
يتحدث عن نفسه،
وعنّا، وعن
ذاك الحاضر / الغائب.
وهي تجسدية فسر
مفترب،
وحيد ومهزوم

فيا فَرْدُ النجم، أي الموانئ قربية
من الروح ٩
وأي الموانئ في البلاد
يَحْنُو بِهِ الثرى ٩

والحق أقول: هي (المقامات) هذه، أحس
كأنّي أسمع أصوات قُرَاءِ المقام المظلم
أمثال: محمد القبانجي، ويوسف صمر،
ونظم الفزالي، وحسن خويكو... وغيرهم.
هستلما لكل مقام: لحن وإيقاع وأداء
خاص، لكل قارئ مقامات: (هكذا يسمون:
قارئاً وليس مطرباً ولا مُنْثِيّاً) صوتٌ ونغمٌ
وإيقاعٌ وأداءٌ خاص.

- ٤ -

وهكذا يمكن أن نقول أنّ مجموعة (في
وداع السيدة الخضراء) إنما تُصَبِّرُ عن
(تجربة) عامة أكثر منها خاصة بالشاعر
ذاته. إن الشاعر هنا يتحدث عن نفسه،
وعنّا، وعن ذلك الحاضر / الغائب. وهي
تجربة فَرْدٌ مفترب، وحيد ومهزوم كما
يقال وعنّا أقول (فَرْدٌ) إنما هو (فَرْدٌ)
في مجتمع، أو أمة لا تستطيع أن تُفَرِّدَ
نفسها من الشعور بأنها معاطاة نفسها
واجتماعياً وعاطفياً... معاطاة (بالوحدة)
والهزيمة). والشاعر هنا ليس سوى
الناطق المُعَبَّرُ عما تُعْمُنُ به جميعاً. بلغة
هي لفتنا، تقديراً من إلهام الجميع حتى لا

يقول أحد: أنا لا أهتم. لماذا لا تقول ما
تُفَكِّرُ؟

إنها الشهادة على شعور يَمْلِكُ الجميع
مثل (شعور نُفَرٍ له قرار). وإنك
تعيش لحظةً مكشوفةً تُتَادِيكَ حتى ثيابك
فيها! مستوحشاً! أَجَلٌ مستوحش. وضافتُ
بنا السيل، بل حتى الفلوات!
وإذا كانت بعض القصائد تحاول أن
تسوّجَ بالحُبِّ: صورةً لفظيةً. لكنها
التجربة التي (هلمتني ضد النجوم). ولا
يُمدُّ النجوم إلا السهاري ليلاً أو من
أصابعهم أرق. أما نهاراً فهم أولئك الذين
قبل فيهم: (يُمدُّ نجوم الظاهر) كُنْحاً ودون
طائل. أي تلك السيدة الخضراء التي
بد طول معاناة وخيبات (فَلَقْتُ أَشْوَاقَهَا)

"وقالت للرجال الجوف: هاتوا
كلّ ما يُبْقُونَ إسمُنتَ وقار."

وهل أقول أخيراً: إن قَتْلَ "الأخضر"
في (السيدة الخضراء) إن هو إلا الرمز
والإشارة، وحتى تضيق العبارة عما ينبغي
أن يقال.. فَقَتْلُ الحياة يقتل كل ما يمكن
أن يمدّ الحياة بالبقاء. إذ ما الذي يمكن
أن يبقى إذا ما (ضادرت الدنيا لوكها
الأخضر؟) أمّا الرجال الجوف: فهم أولئك
الذين حُشِبَتْ رؤوسهم (إسمنتاً وقار). أو
حُشِبَتْ (هشاً) بتمبيرات من البوت
وتلكم (الكارثة) أقصد: أصل
الكارثة!

✦ كاتب من العراق

✦ هي وداع السيدة الخضراء،
المجموعة الشعرية للشاعر علي
ميد الله خليفة في الدف البحريين.
١- يُنظر المجلة الثقافية (إصدار
الجامعة الأردنية / ٦٩/٦٥/أيلول
٢٠٠٥/مسائل: (اللون والطاقة
الملازمة) د. إيهاد صقر / ص
٤١٥-٤١٩

واحتكاكهم بهم، واستيعابه لآمالهم وطموحاتهم. وهذا كله لا يتم إلا من خلال الموقف أو العقيدة المشتركة. ولا يتحقق الانسجام بين الشاعر والجماعة إلا من خلال استيعابه لأطراف هذه العقيدة، ومحاولته تصفية كل ما يبدو فيها من تناقض وبلورة مراميها الجوهرية، في إطار من الانسجام الشعري.

ونعتقد أن أحسن استقرار لمصر ما، لا يتم إلا من خلال قراءة معطيات الفن فيه، ذلك لأن الفن هو أقرب الوسائل للتعبير الإنساني؛ إذ من خلاله نستطيع بسهولة لا تكاد تخفى المصحة أن نستخلص نزعات النفس الإنسانية، وتوجهات المصير، ومظاهر الحضارة فيه، وكيفية استقبال الإنسان لها، وتألقه معها أو رفضه لها. فالفنان وحده هو المقاسم الدقيق والحساس، الذي لا يخطئه حدسه، في إحراز قصب المسبق في إبراز الحساسيات المخفية إزاء ظاهرة ما، أو توجه ما، وبالتالي اكتشاف المعنى الإنساني فيها، ومدى حضوره أو تغييبه، وهذا من خلال وعيه لذاته ولعالمه، ماضيا وحاضرا.

وربما من أجل هذا فإننا نعتقد أن الوعي الذي يؤسس لتناول موضوع (المدينة) عند الشعراء المعاصرين هو وعي يدرك أن أزمة المدينة من خلال الإبداع الشعري، إنما هي

التأسيس الشعري للمدينة ومسار الوعي المعاصر

"قراءة في الشعر العربي المعاصر"

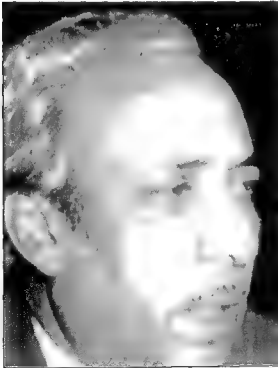
د. قاده مستاق *

من البديهي القول، إن النص الأدبي هو تجربة الأديب ومعالاته في العمل، مختلف مستوياتها، وإنه في إحدى هذه المستويات، وسيط

إيديولوجي ذو أبعاد اجتماعية؛ على اعتبار أن الانتماء الاجتماعي هو الذي يحدد أصول الموقف المتخذ من ظاهرة معينة، أو واقع ما. وعلى اعتبار أن النص بضمائمه وأشكاله ما هو إلا موقف خلقه المبدع، في ظل شروط اجتماعية وسياسية وحضارية خاصة. من أجل تبليغ رسالة ما، ومن أجل إحداث تأثير ما، كما أنه رؤيا تحاول تجاوز واقع مكرس.

فالشاعر بوصفه مواطنا واعيا، يُفترض أنه يعجز قدرا معينا من التخافة، يمتلك رؤيا قد لا تتوفر للناس الماديين لسبب أو لآخر، وباعتباره فنانا يتوافر على حس معرفتي ونظرة استشرافية وحس متميز، فإن رسالته تفرض عليه أن يمنع الناس نوعا من الرؤيا، وأن ينمي فيهم متعة الفهم والوعي والإدراك وأن يدرهم. كما يرى بريخت- على الأغنياء بتغيير الواقع.

ولقد أدرك الشعراء العرب المعاصرون- في مرحلة مبكرة نسبيا- بأنهم لن يتمكنوا من إحداث هذا التغيير المراد وتبليغ الرسالة المرجوة، إلا عن طريق وعي الذات وإدراك العالم المحيط بهم. هذا العالم المركب الذي يعيشون وقائمه وأحداثه رغبا عنهم. فعلى الرغم من أن العمل الفني هو نتيجة جهد فردي، إلا أن محصلاته الفكرية والشعرية معتمدة- بالضرورة- من علاقة الفنان بمجتمعه الذي يعيش فيه، ويمدى لانسجامه مع أفراد،



عبد الصبور

أزمة تتأسس على قانون الاغتراب.

١- مفهوم الاغتراب:

والاغتراب الذي هو- في معناه البسيط- حس نفسي وشعوري يولد حالة من التوتر بين الذات التي تبعد والمدينة التي تبعد، بوصفها كثافة عالم ميكانيكي بلا قلب، بلا روح، جاء نتيجة لتلك الإحباطات التي عاينها الشاعر في واقعه ذلك، وعاش حيواتها المأساوية الحزينة. ولا يجانب عز الدين اسماعيل الصواب حينما يقرر بأن هناك فرقا كبيرا بين أن تعيش المساة وأن تدركها، "وهو نفس الفرق بين أن تكون حزينا وأن تدرك معنى حزنك، فهين الرؤية الحزينة والإدراك الناصع يشراخ الوجود بين ظاهر مائل للنيان ومدرك كلي".

وقد يبدو من الغريب أن يتولد الشعور بالفرقة لدى الإنسان رغم أنه يعيش بين مشات الآلاف من الناس، بل بين الملايين. ولكننا إذا تأملنا قليلا زالت هذه الغرابة. هالكثافة المادية نفسها من شأنها أن تهبط بقيمة الفرد فيها إلى الحد الأدنى، بل ربما قضت عليه تماما حتى لا يبدو كونه رقما من الأرقام. ولهذا فإن الشعور بالفرقة هو أسرع ما يتسرب إلى نفس الإنسان في مثل هذه الحالة، وهو يزداد في نفس المرح كلما كان المجتمع الذي

يعيش فيه كثيف العدد، وخصوصا إذا كنا نعرف بأن معظم شعراء هذه الدراسة هم ذوو أصل ريفي وهنوا إلى المدينة.

ولكن ما يجب التنبيه إليه هنا، هو أن مفهوم الاغتراب ما زال غائما مقتما غير محدد المعالم، على الرغم من كثرة التعريفات التي وضعت له، وعلى الرغم من تعدد زوايا النظر التي عولج من خلالها وتنوع مستوياتها. فبالرغم من هذا، ما زالت الآراء والنظريات والتعريفات فيه تشكل خلاصات جوهرية، حتى بالنسبة للمتخصصين، هذا فضلا عن عدم الاتفاق على أصوله وأسيابه بل وحتى مظاهره. هناك من يربطه بالدين وهناك من يربطه باللاوعي، وآخرون يربطونه بالاقتصاد والسياسة وهناك من يربطه بالمعرفة.

وهذه الاختلافات ليست إلا دليلا على سعة مفهوم الاغتراب، وشموليته، وإرتباطه بجميع جوانب الحياة، بحيث راح كل باحث أو فيلسوف يفسره انطلاقا من الجانب الذي يراه مهما، وينظر إليه من الزاوية التي يمتدح مصحتها، طارحا بذلك تفسيرات الآخرين ونظراتهم جانبها.

ومهما تضاربت الآراء وتعددت التفسيرات حول هذا المفهوم، فإن هذا لا يعدم كونه داخلا في صميم الوجود الإنساني، بل إن هذا التمدد والتضارب ليس

سوى دليل على وجوده وربما حتميته. وبالأخص في العالم المعاصر، أو بالأحرى عالم القرن العشرين، الذي هو بحق "عالم يكتشف التناقض ويحمه الاحتجاج، وتتبع فيه ثغرات الخراب، وتوطر المدينة بهالة من القوانين والأنظمة التي تحد من حرية الإنسان، وتكبل توفه إلى معانقة طبيعته السمحة التي تشد البصاطة والأطمئنان. فراحت العلاقات تتدهور وأصبح كل شيء يقاس بمقياس مادي، وأضحى الإنسان متفريا في واقعه؛ إذ لم تعد العلاقات التي كانت تقيس بالوجدان حميمة دائمة، إنما احتواها التناقض والتذبذب وأمسى القلق جوهر الأشياء في عالم مضطرب يشكو الأرق والتبرؤ. ولم يكن هذا إلا نتيجة لتتويع مصادر هذا الاغتراب وكثافتها الخائفة.

٢- مصادر اغتراب الوصي في شعرنا المعاصر (الاغتراب المتفرد):

إن ظاهرة الاغتراب منتشرة بكيفية لافتة للنظر في معظم الآداب المليئة-إن لم نقل كلها- في العصر الحديث، وبخصوص انتشارها في الشعر العربي المعاصر المرتبط بالمدينة خاصة، قد يقول قائل- كما هو مألوف في أكثر الأحيان- إنها لا تبدو أن تكون نتاج تأثر بشعراء الغرب وتقمعتهم على حضارتهم المادية.



أحمد محمد الغنيمي حيدر



السيدي

ومن الرفض تولد الأشياء

وتؤكد هنا أن الوعي المنقسم، هو أحدي أساليب مولدات الاغتراب، إذ أنه جدير عن إدراك روح الشمولية التي هي جوهر الوجود الإنساني، وإلى هذا ذهب هيجل حينما قرر بأن "جوهر الفرد ليس في فرديته لأن فرديته تشيؤ بل في كليته وشموله". وربما من أجل هذا نجد أن الأدب قد حمل دوماً وفي كل تاريخه شوق الإنسان إلى (الجماعة) وتصرّفه إلى (فردوس الوحدة)، وفي هذا السبيل كان دائماً في كل مجتمع أدب يكشف جذور الاغتراب، ويضمها في أسطق ضوئه، فيساعد الإنسان على فهم اغترابه، هذا بضعة عامة.

ولكن فيما يختص بالعالم العربي، فزائدة على هذا، فإن المثقف صموما، والشاعر خصوصاً، مغترب بالنسبة إلى حضارته العربية من جهة، من حيث رفضه للماضي وللحاضر، ومغترب بالنسبة للحضارة الغربية من جهة أخرى، كونها تمثل حضارة الآخر القاهر، والعدو والمستعمر. ولذلك لا نتطرق من خلال الشاعر إلا إشارات المفارقة، قبل إدانة الآخر العدائي، يقول البيهاتي على لسان المثقبي:

أرى بعين الغيب بي حضارة السقوط والضيق

حوافر الخيول والضيق

تأكل حدي الجيف القبيحة

تكتسح المدينة

تبيد نمل العار والهزيمة

وصانعي الجرمية.

ولكن محنة العالم العربي الحقيقية -كما يقرر المفكر مالك بن نبي- ليست في الاستعمار بقدر ما هي كائنه فيها يسمى بالقابلية للاستعمار هذا من جهة، يضاهي إليه من جهة أخرى، أن الوعي العربي يعيش محنة الاختيار والالقاء، إنه يعيش التاريخ الحديث منه والماضي على حد سواء كانهطاط وسقوط، وعجز للذات وكترقدم هائل ومتسارع وإنجاز حضاري هذ للفرد. كتمهيد ومماضيته وفقدان القبيحة والفاعلية الذاتية، وكتظيم ومديح لا حدود لهما للنهضة والقوة والمصادقة الغربية. كمجاد محلبة وأدسية وسقوط في الأمر وتراجع أمام منايك جيوش الاحتلال من جهة وكبلاء لإمبراطويات جديدة فاتحة، وتفجير لطافات تكنولوجياية وذرية واجتماعية هائلة من جهة أخرى، ولعل هذا الوعي المنقسم، أو هذه الإزدواجية في الوعي، هي محنة الذات العربية المغترية، وهي أيضاً "الإشارة

مقمنة أحد دواوينه.

ولما كان المصفا "صفاء الشاعر" يتخارج مع كدر العالم، فلا مصالحة يحدث الانفصال بينهما وبالتالي الاغتراب، ولكن ينبغي التأكيد على أن تخارجهما وصراعهما ليس صراعاً ميتافيزيقياً، بقدر ما هو صراع اجتماعي وحضاري، ذلك لأن "الصراع الميتافيزيقي يعني أن كل شاعر أصيل، لا يستطيع أن يعبر عن مجتمعه قبل أن يكشف أبعاد ذاته".

وبناء على هذا، فإن رحلة الاغتراب عند الشاعر المعاصر، هي في صميمها رحلة البحث عن الذات والمجتمع داخل ركاب حضاري مهيت، فقد كل مقومات الحياة. هائلات منشطرة ومنجذلة بين عالين، عالم المستقبل، ولكنه غامض، غير واضح المعالم. من هذا الانشطار وهذا الانجذاب، أو ما يمكن أن ندعوه بالوعي المنقسم، نشأ الاغتراب عند شمرنا.

الوعي المنشطر:

إن الانشطار بين تهتك القطبين، القلب الجمعي والقطب العلمي التفتيري المتمثل في الرقبة المستعيلة، والتمزق بينهما هو سبب "محنة الوعي العربي، بكل ما تنهيه كلمة محنة من أبعاد مأساوية، ومن رغبة في الخلاص". يصمد الشاعر نزار قباني هذه المأساة بقوله:

خلاصة القضية

توجّه في عبارة

لقد لبسنا قشرة الحضارة

والروح جاهلية

ومن المعروف أنه كلما نمت الذات وقوّي الشعور بها زادت محنتها، لأنها لكي تكون المعيار الحقيقي للوجود لابد أن تكون منطقية مع نفسها، فإذا هي صارت منطقية مع نفسها فإنها تجافي مذهبها بالضرورة متعلق الوجود الخارجي الذي لا يتلازم مع طموحاتها، ولا يلي رغباتها للتغيير.

ولقد باتت بالفعل كل محاولة جادة من طرف الشاعر في إقامة توازن ما بين الذات المخلصة لذاتها وبين الوجود الخارجي، ومن شأن هذا الفشل أن يوقع بالذات تمزقاً، ويرمي بها في مهاوي الضياع، ويولد لديها مشاعر من الحزن والغربة. ونتيجة هذا كله -بطبيعة الحال- هي الرفض والانسحاب لئلا تلت هذه الظروف اللاإنسانية. نرى ذلك على لسان نزار قباني:

إني رافض زماني ومصيري

لكننا نعتقد أن في هذا الحكم الكثير من الانجفاف والمبالغة المجانية للصواب... ذلك لأن الوعي المنشطر لدى الشاعر العربي المعاصر ناتج من محنة ذاتية وواقع قهري ووعي بالوجود قميس، يختلف كثيراً عن معاناة الشاعر الغربي.

حقاً لا يمكننا أن ننكر أن بعض المظاهر الاغترابية في شعرنا هي ولبنة تأثير غربي عن طريق عملية الثقافة والتلف إلى قراءة إبداعاته وتأسيساته المعرفية والنقدية، ونمضي هنا الإنشاج الروائي والمسرحي الوجودي خاصة، وأيضاً تلك الدراسة الضيقة التي كتبها كولون ولمن عن "الانتمى"، والتي أخذت حيزاً كبيراً من اهتمام الشراء والنقاد العرب حين ترجمتها إلى العربية. ولكن هذا لا يعني نمل بالتأثر أو التمثل المطلق لهذه الظاهرة من قبل شمرنا.

وعليه، فإذا كان اغتراب الإنسان الغربي ولهد "انهيار حضاري ودخول تشكيلة اجتماعية واقتصادية في مأزق ناتج من بنيتها، حيث يحاصر الفرد من قبل المؤسسات، فيضرب بالضيق وانهيار قيمه"، فإن الإنسان العربي على العكس من ذلك تماماً، إنه يعاني اغتراباً من نوع آخر، اغتراباً قهرياً، فرضه واقع رجعي، ديكتاتوري، لا يجد فيه هنامة، ولا تحقيقاً لطموحاته، إنه التماسه التي يجمدها صراع عبد الصبور في قوله:

ورفاي طيبون

ربما لا يملك الواحد منهم حصة فم

ويهرول على الدنيا خلفاً كالنسيم

ويودعين كأفراح حمامة

وعلى كاهلهم صبه كبير وفريد

صبة أن يولد في العتمة مصباح واحد...

فاغتراب الشاعر هنا ولهد إحساس بالظلم ومعاناة من التراب الاجتماعي الذي يمسو المدينة، ولذلك فهو لا يتمزق بين قسوة الليل والضياع والهيات خلف لقمة العيش وغياب وعي المهورين من ناحية، والرغبة في الفرار من الضيق عن طريق الضمر من ناحية ثانية، يصل إلى الإيمان بضرورة تغيير هذا الواقع الترددي العفن، بواسطة صفاء الضمر: إذ أن الفنان حينما يكشف صفاءه فإنما "يكشف عكر المالم، وتصطمح صلاية صفاته بصلاية المالم... وهذا صفاء يؤد الشراة المحيطة للمالم، إن هذا ينفع دائماً من هذا الإيمان الرغبة في ألا يفقد الإنسان صفاءه... ويصبح هذا الهم الذاتي جذراً لهموم الناس جميعاً" كما يقرر الشاعر ممدوح عدوان في

الأسبوع الثقافي



المنية الموجهة - من أغوار الذاكرة ضبابية
ومأسوف على فرطها،

فحجازي هنا يطرح مشكلة الاغتراب
على المستوى الفردي فحسب - وإن كان
يتضمن بعض الملامح الاجتماعية - مبينا من
خلال ذلك حاجته السيكولوجية الحادة إلى
صديق - (استجدي:خيال صديق، تراب
صديق) - يئسه شكواه وحنيه وغريبه. وهو
طرح - على الرغم مما يتضمنه من مظهر
سوسيولوجية - ساذج، كونه لم يستطع
الكشف عن الأسباب الموضوعية للاغتراب
في الواقع المتعين (اقتصادية، اجتماعية،
سياسية)، فحاجته إلى صديق خاضعة
لحاجة نفسية فقط لا غير. هذه الحاجة
التي فرضها واقع الجديد الذي دفع إليه
(أعني المنية)، وهو أمر متوقع، فالاغتراب
النفسى - هنا - هو الذي يصدد علاقته
بغيره، وهي علاقة غيباب وانفصال.
والناكيد هنا على غيباب الصديق، يعني في
أحد جوانبه، غياب الذات، وخصوصا إذا
كما نعرف تلك العلاقة المثبتة التي تربط بين
الانفصال في القسرى والأرياف، والتي لا
تنتهي إلا بالموت، على عكس ما هو سائد
في المنية؛ إذ تقوم الصداقة على أساس
الانتهائى برأسمالي توجهه المصلحة،
وتقرضه - أحيانا - الضرورة.

والشيء الذي يؤكد خيرة الشاعر ويؤكدها
أكثر، هو هذا الكلام المفولوجي الذي يهيمن
على القطع الموالي، أو ذلك الكلام الموجه
إلى غائب، وهو هنا الأب الميت، الذي يردد
في منية الأموات كما يردد الشاعر في
قصيدته (رسالة إلى مدينة مجهولة)، وهي
(رسالة حزينة/حزينة/بغير حد):

إبي...

إليك حيث أنت
إليك في مدينة مجهولة الميول،
مجهولة العنوان والدليل
إليك في مدينة الموت، إليك حيث أنت
أولى رسالي،

وأنا رسالة حزينة حزينة

بغير حد

لأننا سترجمي أمام هذه المدينة

بغير حد.

يا شارقا في الصمت، يا مكفنا إلى الأبد...
وتبلغ صرخة الشاعر نزلها حينما يقرر
بمباراة:

فجئت فيهم يا أبي كرهتهم في أول النهار...
ويحاول الشاعر أن يرتفع بالتجربة من
المستوى الذاتي إلى المستوى الاجتماعي
حينما ينزع إلى التماس أسباب موضوعية
لاغترابه، رابطا إياها بأمور اقتصادية كما

التأكيد على أن مظاهر الاغتراب لم تكن
كلها على مستوى واحد عند شمراثا، وإن
اتفقت أسبابها ومولداتها... فهناك من لم
تصل عنه للمستوى الذاتي الفردي، وهناك
من ارتبطت عنه بالمستوى الاجتماعي،
وأخرون تمتعت عنهم إلى المستوى الكوني،
وأحيانا المهافيزيقي، وبعضهم تجلت عنه
في مظاهر حياتية كإفلاس الحب، أو
تجميد الموت والتشويت بالحسن العدمي،
وليس في نيتنا مناقشة كل هذه المستويات،
وإنما قصدا إثارتها فقط، والإشارة إليها في
حدود ما تسمح به منهجية الدراسة، ولذلك
سوف نحاول جمعها تحت عناصر صغيرة
تتمثل فيما يأتي:

٣- مظاهر الاغتراب ومستوياته

أ. الاغتراب الذاتي

إن خبر من يمثل هذا المستوى، هو
الشاعر أحمد عبد المظي حجازي، الذي
يغير من أبرز الشراء الذين واجهوا المنية
في فترة مبكرة من وعيهم الشعري، "فخرج
في تلك المرحلة المبكرة من القسرة إلى
المدينة، أو نقل من العالم إلى الخاص، أو من
"البراءة" إلى "التجريب" أو من "اللوحي"
إلى "الرعي"، أو من "الوهم" إلى "التشخيص"
الوهم".

فالشاعر وهو يودع هيرته الآمنة، ليرتمي
في أحضان تجربة جديدة ممثلة في
(المدينة) يشمر بوجدة حادة، ووجشة قاسية،
تتمكن في اقتفاده للمصاحب أو الصديق،
وفي عجزه عن التوصل مع الآخر:

وذاث مساء،

وعمر وادعا عاما،

طرفت نوادي الأصحاب لم أعثر على
صاحبي

وهنت تسكني الأبواب والبواب والحاجب

يديرحتي امتداد طريق

طريق مقفر شاحب

لاخر مقفر شاحب

تقوم على يديه قصور

وكان العالَم العملاق يصمتني،

ويخفتني

وفي عيني... سؤال طاف يستجدي

خيال صديق،

تراب صديق

ويصرخ... إنني وحدي

ويا مصباح مئلك ساهر وحدي

ويعت صديقي بدواع

يجسد حجازي هنا صنعة اللقاء، وهو لكي
يؤكد عنف اللحظة ورعب اللقاء، يعود بنا
إلى تملأ لحظة الدواع ورعبتها، تظهر من
خلال ذلك صورة القرية - عبر كثافة حضور

التي لا تكذب لضباب الكائنة الذاتية وفقدان
السيطرة على البيئة الطبيعية والتاريخية
في عصر السيطرة المطلقة على الطبيعة
والحكم الكامل بمصير الإنسانية.

ومن شأن هذه السلبية التي يُقابل بها
الوعي الحري والواقع والتاريخية، وواقع الغير
وتاريخهم، ومن شأن هذا الالتصاق في
البيئة والطبيعة والمصير، أن يؤد في الذات
اغتراباً - في نفس الفنان على الأقل - ولكن
ليس كزعة هروبية، بل كمواجهة وتحد من
طريق تجسيده من أجل القضاء عليه،
والتهويد - بمقتضى ذلك - لانتلاق إنسانية
فاعلة ومرفقة؛ "فالظان دائما يجدسه
وطموحه وجراته الواقعة يكون شمرا
الانتلاق ومنهنا يسد هذا الفنان في
المجتمع أو عندما يكون أو التفت له، يكون
المجتمع قد تحدد بالكيف" وتوقفت طاقته
الإبداعية من توقف طموحه، يصبح المجتمع
"كذا" من الأرقام، وكم من الصعاليات،
فتتجهز قواعد السلوك فيه، ويتشتر التطير
ويعم التشاؤم فتظهر النظرة إلى الخلف،
ويسود الاستسلام والخضوع.

بناء على هذا، والانتلاق من وظلغة
الفنان التقديرية - المشار إليها آنفا - فإنه
يمكننا اعتبار نقد الماضي (التاريخ) ونقد
الحاضر، اغترابا عن كليهما، وبالتالي تمردا
عليهما، وأيضا ثورة لأنها تهدف إلى
استئصال العوامل التي سببت هذا
الاغتراب للشاعر، باعتباره واعيا بها -
وبالتالي للجماهير، عن طريق تعريفها
بوضيعتها الاغترابية؛ ذلك لأن الوعي
الذاتي، أي وعي طبيعة الأزمة وريثانها
ووعي طبيعة التناقضات التي تُكَيِّل الوطن
العربي وتمزيقه، هي الخطوة الأولى نحو
تجاوز أزمتنا.

فالشاعر عندما يجسد ذلك الفساد
السياسي والانهيار الاقتصادي والتراجع
الاجتماعي - كما سبق وأن رأينا - فإنه كان
يسهر نحو تجاوز هذه المظاهر المازقية عن
طريق الوعي الذاتي الذي هو أساس
الوعي الاجتماعي، وهو يبدأ بالمعرفة
التاريخية، وهذه تبدأ بمعرفة الحاضر
وبالمعرفة الذاتية للموقف الاجتماعي
ويتوضح أهميته كما يقرر جورج لوكاش
في كتابه (التاريخ والوعي الطبقي)، وعندئذ
يصبح الوعي الملتزم ليس موجها داخل
الذات من أجل تثبيته، وإنما موجه خارج
الذات من أجل فضحه وبالتالي تغييره.
ونحاول الآن استجلاء بعض مظاهر
الاغتراب ومستوياته انطلاقا من الخطاب
الشعري نفسه، ولكن قبل هذا، يجب

المنية الموجهة - من أغوار الذاكرة ضبابية



في قوله:

لو كان في جيبي نقود
لا ... لن أعود

لن أعود ثانية بلا نقود
يا قاهرة!

وفي قوله:

وسرت يا ليل المنيعة
أزرقك الاله الحزينه

أجر ساقلي المحمده،
للسيدة

بلا نقود، جالئ حتى العياء،
بلا رفيق

كأنني طفل رمته خاطلة
فلم يعره العابرون هي الطريق،

حتى الزلزال

أو بموامل اجتماعية كما في قوله:

والناس حولي ساهمون
لا يعرفون بعضهم... هذا الكتيب

لهل مثلني غريب
أليس يعرف الكلام؟

يقول لي حتى سلام!

يا للصديق!

يكاد يلحن العريق!

ما وجهته؟

ما قصته؟

وفي قوله أيضاً:

و الناس يمضون سراه،

لا يصفون،

أصباحهم تحضي نياما،

لا يتخلون.

يتأكد من خلال هذا كله الإحساس بنوع
من فقدان الذات والهوية،
لقد طُردت اليوم

من غراتي

وصرت ضالعة بدون اسم

هذا أنا،

وهذه مخيلتي!

ولكن على الرغم من هذا، فإن الشاعر لم
ينجح في تقديم ما هو تقصص على أنه
انعكاس لما هو اجتماعي. أي بمعنى آخر،
إنه يركز في تقديمه لشكله الاغتراب على
أنها مشكلة فردية داخلية، أملتها ظروف
الانتقال الجديد (من الريف إلى المدينة)،
وليس انعكاساً لواقع اجتماعي موضوعي،
كما استطاع عبد الصبور إدراكها، وبالتالي
الارتقاء بها إلى مستوى اجتماعي وأخلاقي
أكثر شمولية.

ب- الاغتراب الموضوعي:
لقد استطاع عبد الصبور - ربما بسبب
من موسيقيته الثقافية وعمق تجربته
المعرفية- أن يرتقي بغربته إلى مستوى أعلى

مما بلغه حجازي؛ إذ أنه عالج ظاهرة
الاغتراب من زاوية نظر متفرجة، مكثته من
التوصل إلى إعطائها شمولية أكثر، والصور
بها إلى مستوى اجتماعي شامل، حيث
أظهرها بإطار حزني شفيف، رابطاً لهاها
بموامل موضوعية؛ فهي تارة غربة روحية
كما في قصيدته (مقتل الحلاج) و(مساخر
ليول)؛ حيث يشكو الشاعر في الأولى موت
(الإنسان/الإنسان) بعدما كان قد شكاً من
قبل موت (الإنسان الجسد)، وهو يشكو في
الثانية من (موت الله)، عن طريق سرقة
بطاقة تعريفه:

عامل التذاكر

ولهذا حينما أقول،

أنت قتلت الله

أضني طبعاً -استغفرو- أنك قد...

لا، لكن أعني... أنت سرقت بطاقة-ثبته
الشخصية

وبهذا يتساوى الأمران

غنياب القيم الروحية، وسيطرة قيم
المدينة ذات النفعة التبادلية، عمق لدى

الشاعر الإحساس بالإحباط، ونزع في نفسه
بذور الشك والقلق، فكانت النتيجة أن برزت

فكرة العبث الوجودي، والاغتراب المعادلي،
ومذاهب الفكرة في جوهر الاغتراب الديني

الذي كان يعانيه الراكب في المسرحية
الشعرية، ولعل ما يكشف هذا الاغتراب

ويؤكد، هو اتهام عامل التذاكر الراكب، بأنه
سرق بطاقة الله، وهي كما نرى زيادة على

كونها فكرة وجودية، فإنها ميتافيزيقية أيضاً.
أما في ديوان (الناس في بلادي) فإن

الشاعر يربط شرية بطله التي هي غربته
بموامل اقتصادية واجتماعية؛ حيث يقدم

الكون الشعري في هذا الديوان علماً بكتفته
القهر والتناحر، أو يقنعه بالأحرى عاملين

مقترنين عن بعضهما، "عالم القهويين الذين
يمانون الليل والوحشة والحزن، وعالم الذين

يتمتعون بالقهر، ولكل من هؤلاء راسون،
فالقهويون قد يتبنون في أشخاص واقعيين

كزهران)، أو قد يتحولون إلى رموز شافئة
تحمل ضمنها كالتأطير الصغير في مقطع

"أغنية حزينة" من قصيدة (رحلة في الليل)
التي يحاول فيها الشاعر فخر الاغتراب عن

طريق دعوته إلى التسامح والمودة، بينما
يبدى القاهرون في مظاهر الهجورية كرتدي

الوجه الكتيب)، كما أنهم قد يتبنون في
رموز غنية بالدلالات الموحية ك(الملك

الشرير)، و(الأجدل المنهوم)، و(الطارق
الجهول)، و(وجه يوم)، و(صوته الأجر)

وغيرها.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه القصيدة

استطاعت أن تجمع كل ألوان القهر
والتسلط والحرمان، التي يعانيها إنسان
العصر، كما أنها استطاعت أن تجمع من
جهة أخرى كل ألوان الفساق والتبذيل
والتبذيل التي يحترفها القاهرون...
وبذلك نستطيع القول، إنها صرخة مدوية
ضد مظاهر القبح الذي يكتنف العالم،
و ضد الواقع المضاد لتقدم وسيادة
الإنسان، ولعل "الجدة التي تنطوي عليها
تلك القصيدة تحمل الطابع الذي بدأ يميز
شعر صلاح، فهو رغم عدم إيمانه بأي
شيء -إلى حد يبدو كأنه لم يلتزم-
اجتماعيا بشيء- يتحدث فيه عن
الإيمان، وهو حين يتحدث عنه لا يعني الله
ولا رسله ولا أوليائه-مع أنه يتعرض لهم-
وإنما يعني إحساساً بقضايا العصر في
أبعادها التاريخية والأسطورية وهي
استدأها على نحو يهتلم فيه الوجود
بالحقيقة". وفي عن البهان أن مشاعر
الوهم والالتزام وعدم الإهتمام الديني،
هي من مشاعر اللاتمتم، فهو حينما

يقول:

أعبرني بالوهم...

لا وهم هناك ولا حقيقة.

هنا يؤكد هذه المشاعر، ويؤكد من
وإنها رفضه لكثير مما هو قائم من نظم

سياسية، واجتماعية طبقية، وربما حتى
عقائدية، وبالتالي فهو يعبر من أزمة

حضرية خائفة.

وحينما يقول الشاعر في موضع آخر

من الديوان:

قلبي الليالي بالهجوم المشيمة

وروحى الخائفة المضطربة

ووحشة المدينة المكتبة.

فإنه لا يزيد على تأكيد جو الكتابة الذي
استحكمت قبضته بالفنوس، و أنصاف

الدنيا بالكاتب، يتضمن الوعي المتشرب
التأني- أساساً- من أزمة حضارية

إنسانية، وقف أمامها عاجزاً، وترتبت
عليها حساسية شديدة غلب عليها الشعور

بألم والاغتراب والتشوق.
وفي قصائد (رسالة إلى صديقه)

(والحزن) و(الملك لك) و(عيد الميلاد لسنة
١٩٤٥)، يرمي الشاعر ببطله في مدينة

تثقل كاهله بمظاهره الكثيرة وضرواتها
المتعددة، فتشوشه حياته وتفرقه في جو

من العيشية، ويعمل الشاعر إلى الحل في
ديوان (الناس في بلادي)، حيث يتكشف

بأن المدينة، هي مكان اغتراب بالنسبة
لطلعه، ففيها يقاسي الوحدة والوحشة.

وفيها يقهره ليها، وأذ ذاك يتبدى له نور



الإحالات:

١. ينظر: لژیو ایزنار، جدل الشعر والثورة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٩٧٩، ص ١٦٤.
٢. عز الدين اسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار الحفلة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص ٤١.
٣. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر - خصائصه وظواهره الفنية والموضوعية، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٥٠.
٤. عز الدين اسماعيل، الفن والإيمان، دار الفلم، بيروت، لبنان، ١٩٧٤، ص ١٦٠.
٥. فعل من الرفق من الإفكات الهائلة في الاتصال والمشاركة التي تتجها للمنية، إلا أننا لرى "رؤى" يقول، لا يتأني الشمو والوصلة إلا عندما تكون في وسط الحشد والجمهور" ينظر: محمود رجب، الاعتدال سيرة ومصطلح، ص ٧٢.
٦. فـسـبـو زبـاح يـرثـه بـلـدین، و فـرید و البـلـو و الـلـامـسـو، و مـا کـسـبـ الـاقتصاد... إلخ، لجنه من الإطلاع أنظر: عالم الفكر، ص ١٠١، ع ١٠، أبريل، مايو، يونيو ١٩٧٩، ص ١٢ - ١٧؛ أيضاً: محمود رجب، الاعتدال - سيرة ومصطلح، دار المرافز، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٧٨.
٧. يطلي البهر كاسي لكل صمر صفة ملازمة له، فهرى بل القرن الثامن عشر هو قرن الشك، القرن التاسع عشر هو قرن الفوف، بينما القرن العشرين هو قرن الاعتدال.
٨. عبد الرشاد علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤، ص ١٩.
٩. فقد أصبح الاعتدال مرضاً يسبب هذا القرن، بل هو سرطان هذا العصر، ففضة هذا العصر هي فضة الاعتدال - الاعتدال، إنه ليس هناك أي وجه التشريب جانب من جوانب الحياة المعاصرة لم يتم متناقضته من خلال مفهوم الاعتدال - أيا كانت الدرجة التي وصل إليها الاعتدال في مسار أضراره السمة السالبة لهذا العصر فإنه من المؤكد أنه يبدو بمثابة شعار العصر" ينظر: حسن سعد، الاعتدال في الدراسات المصرية، ص ١٥٦، ويتشارف شاخت، الاعتدال، ص ٥٦، من عالم الفكر، حول الاعتدال الكفاف كاري (ص ٢١)، ص ٨١.
١٠. ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٥١.
١١. محمد بدوي، الجيوم الأرضي، "خربة في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٧٤.
١٢. صلاح عبد الصبور، الأصم الكفلة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ٦٦/١.
١٣. محمد بدوي، الجيوم الأرضي، ص ٧٥.
١٤. مدح عوان خيوان اللال الأخضر، معلق ١٩٧٢ ص ٣٧-٣٨.
١٥. لحنان عياد، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة المرفق، الكويت، ١٩٧٨، ص ٢٠.
١٦. برهان غليون، الوحي الذاتي، منشورات جون الفار الجيضاء، ط ١، ١٩٨٧، ص ٩٦.
١٧. نزار قباني، الأصم الكفلة، منشورات نزار قباني، مطبعة دار الكتب، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢، ص ٧.
١٨. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٥٧.
١٩. نزار قباني، الأصم الكفلة، ص ٨٠.
٢٠. مجاهد عبد المنعم، الاعتدال والاعتدال، المرفق ع ١٧٩، كانون ١٩٧٧، ص ٨٢.

القرية، ببساطة حياتها وطبيعتها أناسها بالرفق من أنهم (جارجون كالصقور)١.

ويروى الشاعر كبطل هنا، أو خشفه لبطل يتقمص أراهه، هو تمسيع من التناقض الحاد بين الشاعر والجمهور، فطالما أنه يوجد بطل يوجد تناقض مع المجتمع، سواء من هنة القاصرين أو القهريين الذين استسلموا لقهرهم، وهذا يعني أن الفرد (البطل) أنسلع من المجتمع واغترب عنه، وبأنسلخه هذا بطل مقتربا عنهم، وهو لذلك لا يستطيع أن يحقق ذاته، لأن هذه الذات لا يمكنه أن تتحقق إلا من خلال التواصل مع الآخرين، غير أن هذا التواصل المأمول تكدت للشاعر استحالاته في مجتمع المدينة المستطيل.

وبناء على ذلك، فإن الاعتدال - البطل/ الشاعر بطل فطالما دام منسلخاً من المجتمع وما دام المجتمع لا يتبنى نظريته التفسيرية، فهو ككائن إنساني اجتماعي لا يمكنه أن يحقق ذاته إلا من خلال المجتمع، ولهذا بطل الاعتدال واقعاً بين الطرفين بسبب تناقض المواقف والرؤى، ونتيجة ذلك كله، هي صحن كليهما عن تحقيق وجوده الأصلي؛ لأنه من الواضح أن النواة المحورية لظاهرة الاعتدال عند البطل إزاء المجتمع، حسب ما تقدم، تكمن في ذلك الإخفاق، من جانب المجتمع والإنسان معاً، في تحقيق الوجود الأصلي (Authenticité) نفسها. وإزالة هذا التناقض، وبالتالي هذا الاعتدال، لا يكون إلا "إيجاد مجتمع لا يفرز أبطلأ، أفراداً منسحقون مع المجتمع" (١) ولكن هذا لن يتأتى ما دامت نظرة الشاعر متفاجرة مع المجتمع، وما دام غير راض عنهم، صارخاً في وجوههم:

كونكم مشووم
كونكم مشووم (٢)

إنها صرخة الاحتجاج، بل الإدانة والاستعجاب، وهي صرخة تكس الوحي التعميس من جراء تأمل الذات لذاتها وإن حولها، وإدراك الوجود المتهتر من خلال علاقات إنسانية متوشحة ومفتخرة إلى براءة البدايات (٣) إنها الحقيقة المارية التي اكتشفتها الذات من خلال وعيها لذاتها وللوجود المحيط بها، حقيقة وجود بنيت ألفتت فيه كل العلاقات الإنسانية السامية.

♦ كاتب وكاديمي من الجزائر



تلمح في تلك النصوص الروائية صراعاً خفياً بين تيارين، هما: تيار الترييف، وتيار التمددين، ويعمل هذان التياران رؤيتين متناقضتين. إذ يسعى تيار الترييف إلى أن يبرز طبقات جديدة، ليس لها امتداد في التاريخ بوصفها طبقات فاعلة، لينسب إليها الفعل التاريخي، والتغيير الثوري، متمسداً على المحولات النظرية الاشتراكية، فتكون حركة ترييف الرواية جزءاً من حركة ترييف الثقافة، وتكون هذه الأخيرة بدوره جزءاً من حركة ترييف المجتمع بجماليته كافة، بدءاً بالمهيمية، ومروراً بالذوق الميمراني والتعامل المؤسسي، وانتهاءً بالأزياء.

أما تيار التمددين، فيؤصل برومانسية لذلك التاريخ، مبرزاً دور المدينة، وقبعتها، وعاداتها، وأحياناً الأسماء فيها، ويحس بذلك المحولات النظرية التي تبتأها تيار الترييف، وينشئ تجربته التي تفامر برؤية اسمها التماسيل للمدينة عبر الفن، الذي هو هنا الرواية، التي تقترح رؤياً رئيساً تؤسس لمفهوم الدولة الوطنية الحديثة، وتتبع بناءً على ذلك مقولات نظرية جديدة وخاصة، لتبني ثقافة تفرض نفسها اقتصادياً، وإعلامياً، وسياسياً، واجتماعياً، وتؤكد العصر والدول المتقدمة، وتزج ثقافة الترييف التي أقيمت فخلها، ولم تقدم من السهل سوى الغشاء، والتي أوقمت "سورية" في أزمة اجتماعية ثقافية، انعكست على جوانب الحياة الأخرى. وبذلك يمكن للرواية أن تستعيد دورها في بناء فلسفة للمجتمع، وذلك إذا ما نجح هذا المشروع أو هذه التجربة.

النوع الملحمي في الرواية التاريخية السورية الجديدة،

يمكن للرواية التاريخية أن تحمل من العناصر الملحمية أكثر مما يمكن لأنواع الرواية الأخرى أن تحمله، وذلك من حيث: ١- ظروف النشأة: نشأت الملح في فجر تكوين الشعب على شكل أفسان بطولية، تروي أشهر الأحداث وأمجدها في تاريخ هذا الشعب أو ذاك، وكذلك تقدم الرواية التاريخية في لحظة تكون وعي استراتيجي شامل لمرحلة تاريخية من حياة شعب، قد تعد بمفصلة ولادة جديدة له، فتسري أشهر الأحداث التي تخدم هذا الوعي.

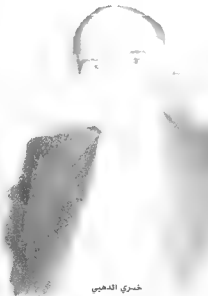
٢- الموضوع العام: إن موضوع الملحة حدث هام في حياة الشعب كله، وهو ليس حدثاً في حياة الكاتب، وإن كلاً من الرواية والمستمع إليه مقتنعون بمصدقته، ويصوبون نظرتهم إليه، تلك النظرة التي لم تكن قد اختلفت بعد كثيراً عن نظرة

الرواية التاريخية السورية الجديدة

شهادا العجيلي

أخمدت نار الفتنة في سورية، في مرحلة الثمانينيات من القرن العشرين، حيث هدأت الأحداث، واستقر الوضع

الداخلي، حتى بدأ الروائيون بمعالجة تاريخ سورية الذي يعود إلى مطلع القرن في أعمالهم، وكانهم خافوا عليه من الضياع، وأن شيئاً آخر دعاهم إلى ذلك، قد يكون الرغبة في التماسيل للمرحلة، كل وفق رؤيته، أو إيديولوجيته التي عزز إليها الانتماء وعلى هذا السياق تطبق مقولة صيد الناصر إن الشعوب والأمم أشد حاجة في أزمتها إلى التاريخ. بيد أن تلك الحركة التماسيلية لم تكن للعبرة، وإنما لبداية صهيد جديد أو ولادة جديدة، تسعى للبحث عن النار التي سببت ذلك الدخان، وقد يؤدي البحث في التاريخ القريب إلى نتيجة.



خري الحادي

لقد نمت هذا النوع من الروايات التاريخية السورية بالجديدة، لأنها تختلف عن الروايات التاريخية في النصف الأول من القرن، التي تروي سيرة إحدى الشخصيات التاريخية في إطار روائي، مثل روايات "جورجي زيدان"، أو روايات الشكل الأكثر تطوراً لدى "مسروق الأرنؤوط".

بأكبره: التاريخ الجديد للعالم، ولا حبلتي التي طعم فيه دوراً؛ إن لم يثبت تاريخياً فهو مثبت روئياً، والفكر القومي، وللحرب وللجنس الروائي، إن سر هذا الأساق بين الشكل والمضمون هو: باكورة الأسياء.

لقد حمل النص الملاح للمحمية المذكورة آنفاً، وفيها يأتي حديث عن كل واحد منها:

- النشأة:

تماليح "رياح الشمال" التاريخ السوري الحديث في بواكيره، من عام (١٩١٣)، حين كانت المجاعة في حلب، حين انطلق الثورة العربية الكبرى، متبعية مسيرته بكل مغاضاتها الإيديولوجية، حتى لحظة ولادة الوعي القومي. إن هذا التنوع للمغاضات المختلفة، أضفى على العمل المزيد من الملاح للمحمية، إذ لم يقصر التاريخ على رؤية واحدة، وإنما طرح بشكل من أشكال الحيد، مجموعة الرؤيات التي شكّلت تلك المرحلة، فكان ما سمّيته بالرؤية الاستراتيجية الشاملة للتاريخ، التي أبدعها الفن وكأها رؤية الشعب، كما في الملحة، أنّها في الحقيقة صدرت من منظور روائي أصيل.

- الموضوع العام:

كان موضوع "رياح الشمال" حدثاً هاماً في حياة الشعب، كما يفترض أن يكون عليه الحدث للمحمية، فهو في إطاره العام يمالح مقدمات الحرب العالمية الأولى، من خلال انعكاساتها على مدينة "حلب"، ثم يمالح أحداثها في "حلب"، وفي الجبهات التي سيطر عليها، من خلال ما أخذ من الماضي التاريخي القريب لمصير الروائي، وكل من الروائيين والمثقفين مقتسمون بصدق حوته، وبصدق أحداثه، من حيف عثمانية، وجوع، ومريض، وسوق إلى أماكن مجهولة، حيث حرب رهيبية، وقد أبدى كل ذلك منظور روائي، لا لمحمية.

مراحلها وتسللها من جهة، واستمرار الأحداث للمحمية من حيث استمرار الشخصيات وعلاقاتها، في الأجيال المتتالية من جهة أخرى.

في كل ذلك تبرز النصوص الروائية نحو الملحة وكأنها فجر تكوين سورية جديدة.



تاجي سليم

الرواية والمدينة

("رياح الشمال" (سوق الصغير) - نموذجاً)

الملح للمحمية كنص روائي:

يبدو أن العناصر للمحمية في هذا النص "رياح الشمال- سوق الصغير"، هي شكل من أشكال عملية تظليل المدينة، وذلك بالتركيز على دورها في الرحلة بين عالمي (١٩١٣-١٩١٦)، وقد يكون الأمر عملية غير واعية يقوم بها الروائي، أو ضرورة فنية يقتضيها ذلك النوع من الرؤيات التاريخية، الذي سأسميه الرؤية الاستراتيجية الشاملة للمرحلة التاريخية.

إنّ نص روائي يذوق ملحمة، أو أنّه جاء شكلاً روئياً يوافق مرحلة الانتقال من مفهوم الدولة الحديثة المتشعبة بالخلافة العثمانية، إلى مفهوم الدولة القومية وتكوينها، يتواءم مع الانتقال من مفهوم الملحة إلى مفهوم الرواية، فكل شيء في

معاصري الحدث أنفسهم، وكذلك الأمر في الرواية التاريخية، التي تقوم على حدث مهم في حياة الشعب، وكل من الكاتب والمثقف مقتنع بصدق وقوع ذلك الحدث التاريخي العام، وبصحة خطوته المرضية، أما الخلاف والاختلاف فهو في مصواب النظرة إلى ذلك الحدث والأحداث الأخرى المحيطة له، وذلك وفقاً للوعي والروية؛ فمصباح الملحة ينظر إلى موضوعه بعيني الشعب، أما الروائي فتكون له بناء على وعيه رؤيته الخاصة، التي قد تكون رؤية رائدة، ومفسّرة لرؤية الشعب، التي قد تكون رؤية قطعية مدججة.

١- الفرد البطولي: تتفق كل من الرواية التاريخية والملحة على وجود البطل الذي لا يتفصل عن العالم الأخلاقي الذي ينتمي إليه - وذلك على خلاف البطل في أنواع الرواية الأخرى غير التاريخية، فهو هناك يجب أن يرتبط بعلاقة إشكالية مع العالم الأخلاقي الذي ينتمي إليه - ولكن مفهوم البطل في الرواية التاريخية يختلف، فهو يبقى واقعيًا، وخاصاً لقوانين التاريخ، وهو سلمي أو غير نشيط إلى أعلى مستوى، وذلك لضرورة إبراز صورة العالم المتناظر من حوله، وعلاقته به، وبصورة القوى التاريخية بشكل خاص، تلك التي تشكل البديل للقوى الاجتماعية - التي تكون الغلبة لها مقابل غلبة الأبطال في الملحة - في أنواع الرواية الأخرى، وهو قد يملك وعياً بذاته منفصلاً عن عالمه، لكن قوة أحداث التاريخ تمنع ذلك الوعي من أن يحدث تغييراً يحوّله من بطل روائي إلى بطل لمحمية، حيث أن نشاط الإنسان في التاريخ مستبعد كلياً.

٢- الفضاء النصي: لقد كانت بداية ذلك الفروع للمحمية في الرواية التاريخية السورية الجديدة في عام (١٩٨٧)، مع ثلاثية "التحوّلات" لـ "خيري الذهبي"، ثم ثلاثية "رياح الشمال"، لـ "تهاد سهرس" عام (١٩٨٩)، وبمديا رباعية "مدارات الشرق" لـ تاجي سليمان، عام (١٩٩٠). ثمّة ظاهرة تشمل الفضاءات النصية لتلك الأعمال وهي ظاهرة الأجزاء المتتالية، التي تمنح النصوص شكلها الموازي لشكل التاريخ في تتابع



• الفرد البطولي؛

تميّز الأبطال بعبادتهم كما هو البطّل الروائي، فهم يتأرجحون بين الاهتمام بمصائرهم الخاصة، للالتصقة بالحيث، وبين الاهتمام بمصائر مجتمعهم الذي قلما يخالون الانفصال عنه، أو يفكرون في ذلك. ويتراوحون بين التسليم لقسرهم الظالم، والإيمان بأن ما يقع عليهم ليس قدراً، وأنما هو فحلات استعمارية يمكن التصدي لها. هذا ما يجعل الشخصية قلقة، فمرة تكون إيجابية، ومرة تكون سلبية، وكذلك القوى الاجتماعية التي تبدو غائمة في سماء "الخاص" الذي هو مادة الرواية، لأنه يعكس الروح العامة للممر. ويسعد القديسين بين الأفراد، كما يتضح وعيهم بالتفسي، والانفصال عن مجتمعهم، مع تقدم السرد الذي يتناسب مع تفتح الوعي، ومع نمو الشخصية الروائية، وتوليد القوى الاجتماعية، واتصال فعليتها في التاريخ، وذلك حينما تتوزع توجهات الأبطال بين الماركسية، والتمجيد للثقلانية، والبناء مع الأتراك، ومع تقدم السرد شيئاً فشيئاً، تتكشف القوانين الاجتماعية الكامنة وراء مصائر الأفراد، مبذونة في ظلام "الخاص"، ليصل الفن الروائي إلى أهم عناصر نظريته، على حد قول بولزك:

"ينبغي على القوى الاجتماعية الكبرى في المجتمع البرجوازي أن تبرز بوضوح واضحا في إطار ما هو خاص، حتى لا يتعدى هذا الوصف التاريخي للحياة الخاصة إلى درك الأحداث الخاصة".

ستجيب دراسة كل من الملامح الثلاثة: الواقعية، والوعي، والرواية، والتي تشكل أبعاد القصة في هذا النص الروائي كيف يمكن أن تتبدى الحياة الخاصة في سياق أحداث التاريخ الكبرى، وكيف يمكن للرواية أن تصوغ الوجه الآخر للتاريخ، المغاير للتاريخ الرسمي.

تجري أحداث "رياح الشمال" (سوق الصفيين) في فجر تكوين الدولة القومية، وهنا يبدأ زمن المشروع الروائي الذي يؤمل للمدينة، ومركزه في هذا النص "حلب"، وفي الوقت ذاته يكتب "سورية" الحديثة من وجهة نظر روائية، ولن نستخدم عبارة: يؤرخ "سورية" الحديثة.

أ- الواقعية؛

على الرغم من سطوة أحداث التاريخ، لم يهمل "الخاص" في أي لحظة من لحظات السرد أو الحوار، وذلك إن لم يكن

في الحدث، فهو في الثقة، كما رأينا، إلا ما اقتضته الضرورة الروائية، لا سيما في السرد التاريخي، فحضلًا على الحالة الاجتماعية التي اقتضتها دورة الحياة الاستثنائية الطويلة زمن الحرب، صالح النص الأوضاع الاجتماعية المتأصلة في نسجته، من مثل الرغبة في إنجاب الذكور دون البنات، واليتم عن زوجة أخرى لهذه المهمة، لا سيما في ريف "حلب"، وطرق إلى بعض المادرات الاجتماعية من مثل حفلات طهور الأولاد، كما حاول تصرية المجتمع الديلوماسي، والبحث في ظاهرة سرقة الآثار من "حلب" على يد قنصل "بلجيكا".

قيمت الملامح المصحبة للتجربة في النص الروائي شكلاً جديداً، ملتصقا بالرواية التي قام عليها في معالجة المرحلة التاريخية، إنه شكل خلق ينزج إلى الاستقرار الروائي، ولا يتفصل عن المضمون القلق للحديث التاريخي، الذي يترج بدوره إلى الخروج من مرحلة تهافت الدولة الحديثة إلى الاستقرار في مرحلة الوعي القومي، فشكل بذلك تجربة طرحت مقولات نظرية جديدة على المستوى الفني الروائي، وجندت في ذلك الشكل الجديد، مقولات نظرية، تاريخية، وفكرية مهمود.

ولتأتي الواقعية النص لتخدم كأداة من الوعي والرواية، بالاتساق مع السرد، الذي يعضن الوثيقة التاريخية، والشخصية الجبراة في علاقاتها مع التاريخ، إذ تلعب الرواية بين إحدى الشخصيات الروائية وهو الأستاذ "خلاق"، وبين شخصية تاريخية هي شخصية "شيلي الشميل"، أو بين شخصية الشيخ "درويش" الروائية، وشخصية "الشريف حميد" التاريخية، أو أن يدار حوار روائي بين شخصيتين، يجعلنا نحار في كونهما تاريخيتين أم روائيتين، وهما: الجنرال "تيكسون" قائد الحملة الإنكليزية في كوت العمارة، والكولونيل "تاونسند" قائد القوات الإنكليزية المهاجمة على البير.

ب- الوعي؛

لا يغنى تزامن انتشار الوعي بالدولة القومية مع انتشار فن الرواية في المنطقة العربية، والمكوف على الاشتغال عليه، ولعل "قائمة الحق" لقروائمين المراءى "أهم مثال يؤذي الغرض بأمانة، وكون الرواية في الأمل التمهيد الفني عن المجتمع البرجوازي المدني وعلاقاته.

سيكشف عن جديد تاريخ المنطقة القريبة،

وسيشهد لحظات تشكل الوعي القومي ودور المدينة وعلاقاتها، في يستطيع في ضوء ذلك قراءة أحداث المراحل التالية التي يمر بها بأحداثها، لكنه لم يكن قبل "رياح الشمال" يعرف قوانينها الاجتماعية، والسياسية، التي جعلت منها تاريخاً.

إننا نعرف أن "حلب" كانت نقطة حيوية آنذاك، ولكن لا نعرف كيف ولماذا، ومع النص نعرف ماذا تعني المدينة، وكيف يحكم على بعض المدن بالعراقية في حين تبقى مناطق أخرى - سواء أكانت منذاً أم بلدات أم قرى- على هامش التاريخ.

نبدأ من "حلب" لننتقل إلى العالم، ثم نعود إلى "حلب" التي هي البداية والنهاية. فهذا النص بالبعية اليومية في "حلب"، يتحدثاً في منتصف الطريق الواسلة بين "باب الحديد" وساحة "بالقوس"، كما يطوئ للناس أن يسموها، أو "فجور" أو "أهول"، وفق الاستدات الرسمية العثمانية، حيث "سوق الصفيين"، وحيث مصابيح الخيوط، وخانات الخضار، والفريات، والدواب المحملة، والحريز، والقطن، والتجارة وأهلها، والبائع والشراء، والحسابات، ومزارات الأولياء، والكتاتيب، والمخابر، والمدارس، والحارات، والأزقة، والبسوت، والناس، والأطفال، والمهات، وأمازيجهم، وكل ما يمكن أن تلمسه مدينة متكاملة بملاقاتها التاريخية والاجتماعية في العالم، لتأتي مجريات التاريخ كجرف أحداث الحياة اليومية: "... ولكن أخطر بندا يصور الصدور، فلم يعد الناس يسمعون عن الجماعات، والإضرابات، والمظاهرات التي تظم ضد الاحتلال العثماني فحسب، بل وصل إلى اسماعهم أيضاً أن حرباً كبيرة قد اشتعلت في مكان ما، وأن كل دول العالم راحت تترج فيها، إنها الحرب العالمية". بذلك تدخل المدينة دورة حياة جديدة، الفعل فيها سياسي، وروده اقتصادي، ثم اجتماعي، فالفعل السياسي يتمسك بالحرب، التي أدت إلى نتائج اقتصادية تتمثل بمصادرة الغذاء، والوقود، وتوقف حركة البيع والشراء، فهدم الماعول من العمل، وانتشر الفقر بسرعة، هذا أدى إلى نتائج اجتماعية تمثلت بصرف النظر عن الزواج، فضلاً عن انتشار نتيجة سوق الرجال إلى الحرب، وجوع الأطفال الذي حدا بعض الأهالي على العمل في البغاء لإطعام الأطفال حينما، لافتقاد الرجل شيئاً آخر. وهكذا كتبت المدينة تاريخها عبر المراحل الرواية، وبداية تقدم بيتها إلى العالم، برصد علاقاتها المتنوع والاختلاف التي لا تنتهي، والتي تقدم في كل مرة وجهاً جديداً للمدينة، أي نصاً

والتركي... كما يدعم ذلك التمسّد، لغة المصدر التاريخي الروائي، تلك التي تبدي تقسّق الحدث الروائي على الحدث التاريخي، ولغة سرد اليوم الروائي، التي تضع بالحياء، وتبث في المتلقي المشاعر المتأخّضة، وتجلّي فيها المحلية بوضوح، فهي ممثّلة اجتماعياً، بما تبديه الأغاني الشعبية، والمواويل، والأمثال، والتعابير الشعبية، وشعارات المرحلة، والأهازيج، والتهافتات.

وقد تجلّى الخاص بوضوح على مسعد القصة، إذ ظهرت خصوصية البنية الاجتماعية - الثقافية على مستوى الأحداث اليومية الصغيرة، في دائرة الحدث التاريخي، وهو الحروب، وما اقتضته من أحداث وفجرات اجتماعية، وقد طرح النصّ ذلك اليوم الخاص سواء الذي في المدينة، أم في الريف. وإيماناً في الواقعية، وجدنا خلق علاقات روائية بين شخصيات روائية وأخرى تاريخية.

لقد أراد الوعي الاستراتيجي الشامل للتاريخ، الذي تجلّى في النص، أن يبيّن المدينة "حلب"، برسمه لحظات تشكّل الوعي القومي في المنطقة، وتضمّن دورها في تشكيله، ولم يكن ذلك بطرح أحداث التاريخ الكبرى، بقدر ما كان يطرح الخاص الذي قدّم روح المرحلة بمصاديقه تاريخية، صامداً للمدينة، لأنها قادرة على أن تفعل في التاريخ، بسبب علاقات التنوع والاختلاف والاصطراع فيها. وقد بنى ذلك الوعي (الروائي- النبوية)، التي تقوم على استمادة المدينة دورها الضائع في تاريخ سورية الحديث، إذ نجد رسم التجربة التاريخية على النظام الرأسمالي، وشكله الاجتماعي البرجوازي، وإن كان بهيئة مشوّمة، نتيجة لمرسوبات مرحلة الترييف التي صاّنها فيها مجتمع طوباوي، وأثبتت التجربة التاريخية فشل مشروعه.

♦ باحث من سوريا

الرواية تجريبية، هي حين يخضع التاريخ لمقولاته النظرية التي تمنحها الوثيقة الشرعية، وهذه الوثيقة يكتبها الأقوياء، أما الرواية فتستمد شرعيتها من مصداقيتها الحيائية.

أحد قطبي التّيارين المتصارعين على التوثيق الروائي لتاريخ سورية الجديد، عبر ما سمّيته الرواية التاريخية السورية الجديدة، وهو تيار التمدّين، الذي يجعل للمدينة الدور الأهم في تشكيل المجتمع وصناعة المستقبل الأفضل للمجتمع السوري عموماً.

لقد تمكّنت هذه الرؤية من أن تتصرّف ذاتياً، وتفتح للقطي، وذلك بتجليها في نصّ تجربة، أساسه محاكاة الحياة، وذلك بالاشتغال على الخاص بالدرجة الأولى، وصناعة أحداثه بالتقاسم مع أحداث التاريخ الكبرى، التي جاءت ثنية، وبذلك تجلّي التاريخ في سياق خيالي، أكثر من تجلّي الخيال في سياق تاريخي، وقد تضاهت العناصر الثلاثة: القصة، والقصة، والمصدر لإبراز ذلك، فقد فرضت للملاحم المحلية مجتمعات لغوية متعددة، ومتباينة مكانياً واجتماعياً، تبعها تعدّد اللغات، وحوارها، واصطراعها، وفق الرؤيات المتوافرة في المرحلة، ممّا أعطى المصاديق التاريخية، التي دعمتها لغة الحوار، التي تتفكك فيها اللفّة الواحدة إلى لهجات اجتماعية، تمّ على رؤيات إيديولوجية متصارعة، إذ نجد في النصّ لغة الحلب، ولغة الممرافي الجنوبي، ولغة الكردية،

روائياً جديداً مختلفاً. قدّم هذا الوعي الشامل للتاريخ رؤية روائية ركّزت على تفصيل دور المدينة في أحداث التاريخ الحالية الكبرى، ربما لم تمتلك المدينة "حلب" ذلك الدور التاريخي في تلك المرحلة، لكنّ الرؤية الروائية أرادت لها ذلك، من خلال طريقة صياغة الأحداث التاريخية والروائية، في خطاب روائي يعتمد السرد، الذي بدت "حلب" من خلاله إحدى أهم المدن التي عصفت بها الحرب، هي المالم، لكنها استطاعت أن تلوح التاريخ لتطلعه، وتنظم نفسها، من حيث بناء وجودها الفكري والمادي، الذي بدأ في تلك المرحلة، والذي اقترحت له الرؤية الروائية رؤية مستقبلية لتستمر ويتطوّر.

ج- الرؤية،

قلنا إنّ الرؤية الروائية قد اقترحت رؤية مستقبلية تتركز حول استمادة المدينة دورها في الفعل التاريخي، وبالفعل نجد أنّ الرؤية صدقت، ذلك أنّ المدينة استمرت واستمادت دورها من خلال مسود نجم السرجاوية الوطنية منذ تأسيس المشروع القومي، حتى أواخر الخمسينيات من القرن العشرين، إذ خبا ذلك النجم، وخبث المدينة معه بنأى نجم الاشتراكية، وتعمّل دور الريف وعلاقاته، لكنّ المدينة عادت من جديد، إلا أنّ عودتها كانت مضطربة، تريد لها الرواية التاريخية المدينة أن تستعيد وجودها القديم، الذي لا تفصله عنه العلاقات الاقتصادية الرأسمالية عن القيم الاجتماعية البرجوازية الوطنية، في حين أنّ التّيار الآخر الذي سخط رؤيته في شرك التجربة التاريخية، ظل يمشي ومها، فالنظام الاشتراكي أفرز من نفسه طبقة رأسمالية تملك رأس المال، والسلطة، لكنها ناقصة، لأنها تفرض على الشعب علاقات إنتاجية لا تتناسب وأهداف التنمية الاقتصادية التي تنادي بها، لذلك بدأ اصحاب التّيار الثاني اليوم يسلمون، في حين نلمح حينئذٍ رومانسها للمدينة الأولى لدى اصحاب التّيار الأول.

نتيجة،

يمكن القول إنّ الرواية تجريبية، في حين يخضع التاريخ لمقولاته النظرية التي تمنحها الوثيقة الشرعية، وهذه الوثيقة يكتبها الأقوياء، أما الرواية فتستمد شرعيتها من مصداقيتها الحيائية. يشكّل النصّ السابق تجلياً من تجلّيات

- أبوت المصدر والمرجع:
- 1- الأديبي خيري، 1987- التحولات (1) (حبيبية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
 - 2- سليمان نبيل، 1990- مدارات الشرق (الأشرف)، ط2، دار الحوار، اللاذقية.
 - 3- سيريس نهار، 1989- رياح الشمال (سوق الصفيّ)، ط2، دار الحوار اللاذقية.
 - 4- لوكاتش جوج، 1987- نظرية الرواية وتطوّرها، ط2، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي، دمشق.
 - 5- 1978- الرواية التاريخية، ت: د. صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية.
 - 6- المرعي فؤاد، 1992- مبادئ النقد ونظرية الأدب، منشورات جامعة حلب.

الوقوف على التفاهيل

• خالد أبو حميدة •

مع كل هنيهة ذكرى، أتخيلُ فيها
وجه المرأة، تلك..
وجهمك..

لما تقترين، وتبتعدين
رغمًا عني،
حين أبحثك أودعتُ شجوني المخبوءة
عينيك

وأنفيتك.. محض سؤال حيرني..
في الزمن الأقصر من رف عيوني، وعيونك
أخذتني العزة بالشوق،

فصرت على أعتاب العشرين،
وقلّمت الزائد من عمري
حتى لا يُمنى من ذاكرتي، طيفك،
رغمًا عني...

قلت بأنّ منذ الماء، وقبل الماء
تلاقينا..
لا أدري

هل في ظلّ كنار غرّد في شجر الأحلام،
أم كنا في زاوية سماء مظلمة،
كان لنا نعيم فيها..
صدناهُ سويًا

رغمًا عني
أومات لنيع الكلمات المحبوسة في أعماقي
أن يتفجر

حتى لا أخسر أجمل بوحى،
حتى لا أخسر قمرًا علقتني فيه قبيل الفجر
بنجمين،
كأنّهم...

وانسَلَّ كخيط فضي.. رَقِن قصصان
العتمة وارتاح..
من أبحاثك..

أودعت القلب بياضك، والسُمرّة،
تلك الأجل فوق طفولة وجهك
من أعلى الجبهة،
حتى قلبي

أجلتُ الخفق وأطلقت عنان شفاهي

١- حدّ المرأة
شأغلي منتصف الليل، وشردني
عن وطن مطوي بين الأوراق،
وتورية الكلمات،
فجر أشعاني،
وأعاد الخفق إلى سكته الأولى
قبل بزوغ الفجر بحرف أو حرفين
أيقظني...
مع ورق الشجر النائم في الشرفات
صوت...
مثل ندى الصبح البري،
خفيًا..
هنا..

على رفتي، وخمعة باورافي
سطرًا.. لا أدري..
أوسطرين وأوغل في
كمبر تأسرة القلوات...
صوت امرأة
أعرقه

في المجد، وفي فورة إحساسي الأولى
لم أشهد غير زماني فيه، وبعض
ملاحم روحي..

يفسّل خوف خطاياي ويغمريني
حين أصلي..
بملاوة عمري الآن

لا تتجنّح للشعر، وزغب الأحلام كثيرًا
قالتها...
وانا أسقطت الخفقات من الحبر
فصارت كلماتي، شخص، وتورق

حن يهيم على شفقته الضوء، ويصدح
بأذان الهجرة من رغب الريش، وبيت
القش إلى شرفات، وقرميد الناس
المحطين
كم جفنا يلزم..
كيما يفجعنا هول الدمع بداخلنا..

فلذا

ماذا تحتاجين...؟

ما يحتاج النهر ليحمل كل مسماه؟

ما يحتاج البحر ليحمل معناه؟

ماذا تحتاج الأرض لتحمل طعم مسماها؟

ما يحتاج الصبح ليعان لون مسماه؟

ماذا يحتاج الجسد ليكشف كنه مسماه؟

الماء... الضوء... الروح...

ذلك ثالث الفطرة حين نقتر أن نحيا..

لكن ما دمنا لا نملك حق الحيا... والموت...

هناك أشياء تفادرتنا...

نهر جف، ويحرق خف

ومصبح أثقل الليل... وجسد يبيت بين جوارحه الروح

وخطوات عائرة بالأحلام، وبعض شفاه راجفة،

وحناجر شققها البوح الناشف...

كل الأشياء تفادرتنا، حتى لون العينين يغيره نغم

الأيام

ولون الشعر، وكل ملامعنا

نحن إذا نتنفس... لكن كي نخسر في حرق

الأنفاس مزيزين علينا...

أشياء الضناها... كبرت معنا... فينا...

وأنا السائل...

عن معنى أن يقف الرجل على حد الحرف ليرسم دوما

وجه امرأة لا يتقنها... حتى يمررها..

ذلك حدثك، حد صاراتي، وإشاراتي

إن ألفت من الشوق اليك ورحمت أجاور

بزدخ أعماقك حتى تتجلى أبقارك لي

هل أسكن في أعماقك طيفاً

تحكين له عن معنى أن تشاق إلى نفس محموم

يعلق في الرثين ولا ينزع إلا عرق

كالشاح ينز من الجبهة..

بالكلمات،
فراشات حممها الحزن.. وخبطت..
كم يأخذ منا هذا الثوب الأبيض
حين تدور الشمس،
وتسقط في حدقات العينين
توت... سنا..
لو بالجم..
ابتسمت...

لم أعلم أن البسمة تخلق في الوجه كما لون العينين
كما رسم الشفتين، كما أشياء وجدناها تنبت فينا
تكبر مثل سنن العمر
فكم يلزم، من أنفاس تقفلنا..
كي نعلم أن بروق الضح قصيرة
وبان البهجة،
فجر سحري ما نلث حتى يمضي بنداه، ويرحل...
كم ليلاً يلزم كي ندرك أن ليالي الشعراء
معلقة، بهما رؤاهم...

بعيون أحبهم.. وليالي غدت سوداء كما عين
امرأة شاردة الأهداب.. بهيداً عني
كم نجماً يلزم كي ندرك أن الليل
وأن طال يذوب على جفن يسرقه الفوق... فيدبل
كم شمساً يلزم كي نفتح أن الشوق يقطع
خيوط الأحلام،

إن احترق بوهج الشمس، وأعلن بدء
صباح آخر...

كم نفساً يلزم كي نفتح أن الأضلاع
تعلق بين حناياها، كونا، يذفق دمه...

ويقابل الإحساس بطعم الأشياء...

قلبا إن تغبت فينا الخطوات... يظل يثق
ولا يتعب..

كونا.. ما زال يدور بنا...

كم عينا يلزم،

كي نلمح نوار الدمع على وجنات المجرحين
كم عينا تحتاج لنجس... أنفسنا كيف شخرش

فوق وريقات الورود، وترسم عصفوراً

قمن جناحاه... ولم يتعلم بعد أغانين

التغريد على الأصصان..

لم يتعلم كيف يكون الند الأجل للأفق
الواسع،



فتقرأ من غير كلام... من غير حروف
هل أصعرك الحرف وهو اللغة الفؤارة
في الشفتين فأثرت الصمت...
يا شفة تطويها النسمات، فأعزها..
كم حاولت العبث بأفئدة المحرومين...؟
كم فرت فوق نداها نسمات الصبح فجرحت
رقتها.. ؟
كم شفة لما تغفو فوق لأئبها تنسى بسمتها
المنقوشة كالوشم..... وتصحو...؟
حين يمر عليها نفس محمول بالتنهيد...؟
كم شفة
لما تضحك لا ألمحها، كيف ثقل القيد

من خلد الأطراف
روحي تتريصد صحوك
وهي الألقى.. أبقى من جبروت الجسد، وأهوى من لُعب
الفتنة والإغواء
من أي صراخ، من نظرة يأس.. من حد الصمت الموجه،
أقوى من سحر الرغبة بين اثنين إذا خليا في العتمة
ذات حنين
أقوى من دهم الأنثى
حين تطل بكامل رونقها، وأذاقتها..
قولي...
من أعماها كل خواصر الجذب سوى روح تتوثب بين
تفاصيل الجسد
ولفتات العينين
لن أطلعك عليك
لأنك
أوراق بين يدي ألقبها، وأقول ما هو مكتوب فيها
بوهك قدام العينين مرايا، اتغللها، أسرب فيها..
فأراك بكل تفاصيلك من غير خجل
وأرى نفسي ترتعد على هبات الريح، ورائحة الليل
تهدهد شعرك وتسمده باناملها...
هل كان طويلاً شعرك...
أم كان كعظمي عندك
خالاني طول الليلة برداناً أرتجف على تلج الكتفين
يا امرأة حاولت المرة تلو المرة
أن تغلب من قيد الفطرة...
لكن خانتها هي خاتمة الأم
أنوثتها
فتلاشت.. بين وسوس رغبتها..
في الجمي، وبين ضباب الفجر الناعم
كم يحتاج لكي يتبخر...
إشراق شمس في الأفق تدنيه..
فينسبل ندى فوق الأوراق اليابسة، ووعداً في الأوراق
الغضراء
وفوق الشرفات العالية الأسوار
لم يصدق ظنك: أحد في العالم غير رؤاي...
ودليلي...
أن شفاهي في الأوراق اليابسة على أغصانك،
والأصمى المهجورة عندك، تطرح شمراً..
لا يشبهه غير الضحكات المرسومة في العينين..



هل كانت تختبئ بأعماقك نجمة...
 هل كانت تهتر وتومض إن غازلها رجل
 أو أوما بالإعجاب لها جفن شردت أهدابه في زحمة
 هذي الأطياف
 أم كانت تنتفض جوارحك الكسلانة
 إن صدقت كفاً كفاً، أو لستها..
 أوطار لها طرف.. مجنون حالم..
 أم عانيت خيالك ذات شعور بالوحدة
 قبل عناق جارف
 واقتربت شفتك كفاً..
 وأصابك الرجفة ذات يباس...
 هل جريت العطر وأنت تومنين
 على بحر من شجن وثلوج...
 كم نعلش والماء يبللنا، يغرقتنا..
 كم ترعد وتصلط جوارحنا،
 كم نشعر بالبرد.. ووهج الشمس يحرقتنا..
 لم أجد الأنثى في الرأة،
 لم أجد النشوة في المتعة،
 لم أجد الورد على عتبات الشوق،
 ولم أجد الشوق على قصب الأضلاع
 ولم...
 لم أجد الأضلاع تطوق ما يشرده من خفق في صدري..
 أم...
 كم أعجبت من نفسي حين أراها تختصر العمر بساعة
 صفو في آخر الليل...
 كم أعجب منها كيف تمر على العمر مرور المختبئ من
 النور بإستار العتمة...
 لست الأجل بين نساء الأرض، وليست الأحلى
 بين صبايا عشن بذاكرتي.. لكن صبا الوجد
 ونوار الشوق يجعل كل الأشياء حوالبنا..
 لم تخلق هاتان الشفتان، لكي (تتخذ)
 لم تخلق وجهك... للحن وللأسود...
 خلقت وجناحك كي تتوزع
 يا طيف امرأة...
 علقني فيه على ألق الكلمات
 وأبعد.

ونطابق كل فراشاتنا لضياء الشجر
 لبرعمة بيضاء معلقة في الشفة السفلى
 كم شفة طلّت بين حرائق تموز أرق من النسيمة
 وأخف من الكلمة
 حين تبوح بها..
 فقصت طول العمر تلح من غير لسان..
 كم شفة يختصر البوح على خفتها.. وسني العمر..
 عدا ظل البسمة، ومراقبي الأشياء الصلوة
 شفة تختصر امرأة عاتقة برؤاي، تستعبدني.. لا
 تعقني..
 إلا حين أفيض بغيمي فوق صحاريها الجرداء العطشى..
 شفة تختصر امرأة لا ينقصها غير البحر لكي تتسع
 لماثي
 لا ينقصها غيري...
 فهل تجدني بقلبي متسعاً
 كي تشجرة أمائك من جمرة تموز وآب
 وتلبس نوار اللوز بغفلة آذار ونيسان
 هل تجدني بقلبي متسعاً
 كي أطلق فيك يدي، نشف صرف الأيام
 عن الجبهة تلك الوضاعة
 عن ذلك الصدر الريان
 أم اكتب أنك ما زلت روى
 تفتسل كما شجر الورد، تسيل عطر براعمها
 وتشد نحيالاتي كي تسرخ فيها... من غير آوان...
 كم فيك..
 من برعم شوق لم يفتح بعد
 كم من نرجس، وينفسج، وقرنفل
 في روحك..
 كم من ورد
 لكنت حين تنامين تجورين على ألق ربيعي فيك..
 فينطفئ على خديك ويدبل
 قولي..
 إنك قلبت وريقات الورد على رقعة كفيك
 وشفت بيمنتك العطر يسبح رخيأ بين أصابعك
 المعجونة بالاصطناع..
 قولي
 إنك راغيت بذار الأحلام بأعماقك...
 وحكمت عليها.. أن تتعق
 هل كنت كذلك؟

قصة

أرباب القار

• نورة محمد فرج •

لم انتظر كثيرا، فقد كان كل شيء جاهزا
إميني، فالباب موارب، ويسهل دفعه،
فدفعته، وهناك رأيت أمي محببة في سكون
تام. أردت الوصول إلى عينيها، إلى وجهها،
دفعته أنفي في فتحة الباب التحيلة عسائي
أرى وجه أمي بوضوح أكبر لكنني لم أن
ورأت ذلك الصغير غارقا في انتفاخه
وسواده، أعلى رأس أمي.
وانسحبت إلى اللامكان.

هكذا اكتسبت عادة سيئة، صرت اختلق
أعداءا لولوج بيوت الآخرين، صرت أنبش
بعميني في أغراض الناس وزواياهم، ولعلي
أجد فرصة فائشة بيدي ما قد يخفى
عني، كل هذا بعدئذ من حميات بضياء، أو
قار أسود مصنوع في شكل قبيح، وكانت
حمية نبشي دائما، قارا أسود.

دائما، في كل الأدراج، تمت كل الكراسي
الويرة، قارب الحاجر والمباخر والسكاكين...
من يصدق أن خالتي (المعلمة) يطولها
وعرضها، بوجهها المثالي، الذي تسقط
نظراته على الآخرين من علو، من يصدق أن
نظراتها تتداني، لأجل ذلك القبيح، مثلما
تتداني نظرات أمي المسكينة.

من يصدق بأن عصي، الذي تعلمت منه
الجلوس على القار، والذي كانت شفتاه
تسبحان بلا حساب، من يصدق أنني لم أجد
عنده حميات بيض، بل تقيت وسط أكوابه
ذلك القبيح ملفوفا في قطعة قماش
بيضاء/سوداء.

في النهاية الجأنتي الجيل إلى وضعها تمت
وسادتي.

ونمت حينها في أمان وقصص...
ولكنني، وحين أصبح، ورغم اليقين، إلا أن شمة
شوكا موجعة تخزني.
يوما، كان الجهل أمرا سيئا، ولو أنني الآن،
أود لو بقيت عليه.

كنت أخشى بجزمتي تلك أن أكون الشاة
السوداء وسط القطيع الأبيض، أخشى أن
تكون تلك علامات جنون، فمن يتوولع
بمعجزة بيضاء؟ ولكن، لعله بالمقابل أمر
استيادي يمانه المجمع، وسوف أجد عند
الكل معجزة بيضاء.
وهكذا، بدأت رحلتي الموهوسة للبحث عن
حميات الآخرين...
وبدأت بأمي.

في خفينة، تسللت إلى غرفة أمي، إلى
سريها، وهناك دستت يدي تمت وسادتها.
توقعت اللاشيء، توقعت حميات صغيرة
مثل حمياتي، لكن يدي اصطدمت بشيء
عشن.

سميته...
كان شيئاً مصنوعاً من القار
القار أصفره من خشونته
وسواده، فلأنه يجلس عليه
دائما. كان شيئاً قبيحا وغريبا
ذلك الذي تخبئته أمي، متكونا
وذا أطراف مدودة وشفرتين
مكان العميون.
ماذا تفعل أمي به؟ قياها إلى ما
أفضل أنا، فإني لم أهتم ما
تفعل به.

أعنته إلى مكانه.
وفي سواد الليل، ويشي من
الرهبة والفخول والشعور
بالذنب، تسللت إلى غرفة أمي،
لأراهم ما قد تفعل.

سأجلس هنا، على أرضي غير المستوية،
جلوس المؤجسين، المؤذنين، ذوي الأفكار
الطهرانية. وسأعود في كل حين، للتبرع
على هذا القار الأسود، أمد أصابعي إليه في
غيباء، لاكتشف دائما أنه صلب وعشن،
فتأخذني الأحلام، والغيبوبة، وأتسنى لو
أنه رماني، كما رمى أجدادي، الذين لم أرهم،
وسط الرمل الناعم.

أحلامي الزميلة...
ولكن أصابعي لا تلمس هذا غير القار.
كان شمة حميات بيضاء، كتب لها أن تفتت
من سواد القار وإن بقيت بين ظهرانيه،
وتكتفلين أن أرى ما رأيت أجمعهما بالفتتان،
وأحمد الله على أن من علي بعمية صغيرة
بيضاء أسعد بها في غفلة السواد.

أجمع حمياتي، ثم أجلس، ثم أرميها واحدة
واحدة على الأرض، ويكن حمية أصبح الله.
حمياتي، كل شيء يبدأ من حميات الجنون
هذه، حينما أصبحت بالعميرة. تكاثرت
الحميات ولم تعد جيوب ملابسي تتسع لها،
حرت في أي شيء أجمعها، في أي عتبة، في
أي موقع، جريت العديد من الأكياس،
والعديد من العلب، واستقرت في الرأي على
متدليل أبيض، من نوع غير قابل للتجعد،
سرقته من خردوات أمي، ولم انتقل لأسرق
شريطا رفيعا ذهبيا من عند أمي أيضا،
وأعقد به جزمتي الصغيرة الثقيلة.

أول ما فعلت، من فرط خوفي عليها، أنني
دسمتها في أصابع دولابي. ولكنني كنت
أصبح الله خمس مرات في اليوم، ويشق علي
هذا الموضوع، فكان أن أخرجتها إلى درج من
الأدراج، أضمت فيه أشياء غير القلمسة.
ولكن، كان يشق علي أيضا البحث وسط كل
تلك الأشياء الصغيرة عن كيس حجارتي
القدسة، وأخرجها، والتسبيح بها، ثم
إعادتها إلى مكانها في الدرج.

نورة محمد فرج
كاتبة
مصرية
تعمل في
الصحافة

لم تكن أمي والمعلمة وعلمي الأوائل، ولا كانوا الأواخر.

كلما اكتشفت واحدا أسود جديدا، اكتشفت بقصة جديدة من اللا مكان، واكتشفت ضياعي فيها، واكتشفت ضياعي يزداد فيها ضياعا.

ولكن في بيت (الكلامي)....

(النادية) قريبة لأمي، أتذكرها في طفولتي وصباها. هي تلك الأيام كنت أدعو الله في سري وبرغبة الأطفال، أن أكن مثلها، أن يكون لي مثل ذلك التمرجج الرهيف في صوتها، أو مثل شعرها الأسود الفزير للندفج حتى ركبتيها، وأطراف أصابعها ذات المسمة العمانية التي طلمأ لستني بها.

سأقول أحببتها لأنها جميلة، وطالما ودتها، ووددت مرافقتها، للتعلم بصوتها ولسماتها، ولأن أحلم بأن أعيد ذات يوم مثلاً.

حتى كان (الكلامي)...

هنا لا أستطيع توضيح شيء، فلا شيء من هذه العقبة واضح لدي، لقد دخل الكلامي على صورة النادية، ثم تداخلت صور كثيرة وساحت ألوانها على بعضها، ثم انحرفت بعدها النادية؟

هل كان الكلامي هو السبب في اختفائها؟ ولكنني رأيتها قبل ذلك كثيرا في صغرته تبسم وتضحك.

لم اتحبها إلا بعد مرور مدة طويلة إلى أن لا صوت عنها، أولئك لا أحد تكلم، لا أحد سأل

عن النادية، لم يشر أحد ما إلى النادية، وكأنه كان أمرا معلوما.

لم يبق منها إلا دمع جف على خد الكلامي، وابتهامة مائلة متعبة.

وأنا، طاف على الذهب فأنساني، فنسيت. والأز، وكما طفت على البيوت في ليلة فضولي، فسوف أطوف على بيت الكلامي، وسيكون منزله آخر طوافي، لأستكين بعمه إلى مجلسي على القار.

دخلت في خضم تفتيقاتي منزل الكلامي، فغير ترتيب مسبق، رأيته فدعاني فقبلت، دعاني معاملة إلى الدخول فأجبتة فغير معاملة، ومانعت دورا أقل من دور الضيف الثقيل، فهي كل غفلة منه أمس يدي في الأعلى وهي الأسفل، في أي هجوة اتقاما بين الأشياء، بإيماني أن كل لحظة تغفل فيها عيناه هي فرصة للفتيش.

ولكن بيته لم يكن كبقالي البيوت، أبدا، لم أدخل مثله، مملوء بالأوراق البيضاء المسودة بخطوط غير جميلة، متوزعة في كل مكان. رقوق عابية، وعزائن وأطلة، صناديق وعلب مملوءة كلها. تتكدس فيها وعابها وحولها أكياس من ذلك الورق، غسالت نفسي في هوس كيلا حسام البحث في هذا البيت.

ووجدت، ولكن ما وجدته لم يكن بين الورق، ولم أجده مغفيا بين الشنايا واليصورون بل مائلا الفرفة.

ولأن بيوتنا مشربة دوما، وكأنها تنتظر من يمر، ولكن لا يمر عليها أحد، فقد مررت يوما ببيت الكلامي بعد انتهاء تفتيقاتي، وتذكرت النادية، وعذوبتها، والدمع الجاف على خد الكلامي، وهذا المنزل الذي يؤويه وحيدا، قررت أن أؤنسه في وحلته.

دخلت المنزل، بنفس تتحداخل فيها رغبتني في إيناس الكلامي مع رغبة أخرى أعرفها تماما. دخلت، فتأديت عليه، فلم أسمع ردا. بحثت عنه، ولم أجده. شعرت بأن هناك شيئا ما غير طبيعي. شيء لم يكن في وضعه المعتاد...

من تعازي في النيش تعلمت أن أسبح المكان بعيني قبل النيش قطعة قطعة، حتى لا يغوتني شيء.

مسحت بعيني الأرض، الشبابيك الموصدة، الورق المختار الكراسي، الأبواب.

ورأيت الشيء الغريب، هزفة لم أكن أراها إلا مفقدة، وابتعدت ورأيته كذلك، حتى أنني لم أكن لأفكر بها أو أتصورها فتفتج.

والأنا هو باربعها مفتوح...

من فتحة الباب الطويلة، حشرت أنفي بعيني، وأطلمت... هيئة ضئيلة، مغيفة، لم أر منها سوى سواداً هي ظلمة الفرفة المتدرجة، سواد غريب، كالج، شديد الغشوة.

دهعت الباب بعمد، كي أرى أكثر وبين ذلك السواد الكالج، رأيت سواداً آخر يتدفق من أعلى هذا الشيء، هي نعومة لا تتناسب وتلك الغشوة.

وما حلفت أكثر ببيت الأمور تتضح قليلا..

كانت نعومة شعر حريري مصقول، على خشونة قار اسود.

استقرت ولقا مغفيا، لأرى أنه لم يكن غير قار مصبوب على هيئة جسد بشري، من رأسه ينسكب شعر أسود غزير وفي الأسفل، عند القدمين، رأيت الكلامي، ساجدا، ينشج في نواح خفيف.

(أكانت تلك النادية؟)

وها أنا أسود، لنطوس على هذا القار في سكوت وبراة من لم ينشج في الأشياء، ولم ترحبه ما لا يجب أن يُرى.

ولكن، في داخلي ريشة من أمر النادية، هل سكب عليها الكلامي القار؟ لماذا؟ ولماذا يهز أن تجتأ بهيكي؟

وهاهو يمر بي ويبتسم...

وابتسم له...

ودمعه الجاف وابتهامته الموحجة.

وكائنات القار الجشوة في كل مكان؟

لا أفهم حقاً.

وأهم بالسؤال وأتراجع. كيف أسأل مما لقيت خفية، وما زال مغفيا في طواياهم؟

سأظل هنا ابتسم للكلامي، ولهم. كلما مر بي أحد ابتسمت له. ثم أجمع حصياتي في حضني، وأنشرها مرة أخرى على الأرض، وبعدها أسأل (لأن يبدلني بهذا القار رمل ناعما.

(رب أحبمني بمرمك الناعم).

يحيى القيسي

"ميونخ" لستيفن سيلبيرغ

قراءة سياسية عن جدوى إراقة
الدماء من أجل السلام

لم يرد ستيفن سيلبيرغ المخرج العائلي المتميز، على ما يبدو أن ينسى يهوديته، حين أخرج فيلم "قائمة شيندلر"، وها هو يعود ليقدّم لنا فيلماً إشكالياً عن أحداث حقيقية جرت في ميونخ الألمانية عام ١٩٧٢ حين تم اختطاف مجموعة من الرياضيين الإسرائيليين، وقتلهم، وبالطبع فقد سبق للسينما أن قدّمت فيلماً بهذا الموضوع هو "٢١ ساعة في ميونخ" في عام ١٩٧٦، وكان قد تناول بالانتقاد البور الألماني أثناء التفاوض مع المختطفين الفلسطينيين الذين كانوا يرغبون بتحرير الرهائن مقابل إطلاق سراح بعض رفاقهم في المسجون الإسرائيلية، وبالطبع فإن هناك ثلاث روايات عن هذه العملية، الرواية الفلسطينية، والرواية الإسرائيلية، والرواية الألمانية، وبعضها تكشف النقاب عنه مؤخراً.

أن بعض الشخصيات بدت مسألة ولا علاقة لها بقضية ميونيخ أصلاً، ولكن الأحداث تجري، ولا راد لها، فلا أحد يستمع لصوت العقل في قضية مصيرية للعالمين. وعلى كل حال فإن سيلبيرغ لم يسلم بطرحه هذا عن الأعلام الإسرائيلية بسخة للتواصل تجاه فيلمه، وربما لن يستسيغ بعض الفلسطينيين طريقة معالجة هذه المسألة إلا سيما أولئك الذين علمهم غيبا الأمور عن تلك الأحداث.

فيلم أكشن بطابع سياسي

الأختات إذا عتبت على قصة حقيقية، وهي ذات طابع تشويقي، مشير ومليء بالمشاهد العنيفة، ويبدأ سيلبيرغ فيلمه ساجا بين أحداث تلك الواقعة، وتفاصيلها الدقيقة كما تخيلها أو نقلت إليه حسب الرواية الإسرائيلية لتحديد، وبين حادثة الانتقام التي لقي بها عليها، وهنا نتعرف على قرار غولدا مائير لجلس أمني مصغر " هؤلاء الأشخاص يريدون أن يمحوا من الأرض فلسطنيين المسلم معهم الآن" ويشار إليها إجمالاً (11 شخصية فلسطينية متميزة لكي يتم قتلها

أن بعض الشخصيات بدت مسألة ولا علاقة لها بقضية ميونيخ أصلاً، ولكن الأحداث تجري، ولا راد لها، فلا أحد يستمع لصوت العقل في قضية مصيرية للعالمين



أما سيلبيرغ فلم يرد أن يخوض في تفاصيل الإغشاف بل بما بعد ذلك عبر اعتماده على كتاب " انتقام " للكندي جورج جوناثان، وهو يتناول ما جرى بعد هذه الحادثة من انتقام الأجيال الأمنية الإسرائيلية على أعلى مستوياتها عبر وضع خطة لقتل 11 قاتلاً ومغزراً فلسطينياً. وقد وضعت هذه الخطة بإشراف مباشر من رئيسة الوزراء في ذلك الوقت غولدا مائير (تقوم بدورها بالقنصل والمختلة لين كوهين)، ويحضر أركانها الأمنية. ويبدو أن المخرج الأمريكي الشهير سيلبيرغ أراد أن لا يتناول الطريقة من أخو في فيلمه، بل أن

يدخل إلى منطقة المنتصف ليندسح النساء الذي لا يحضرين الإسرائيليين والفلسطينيين، فالقتل برأيه لا يولد إلا المزيد من القتل، لكنه في الوقت نفسه لم يمس - كما أعرت يهوديته - وتصادف مع إسرائيل الدولة، ونشأتها، وعنايته بالشخصيات المتفردة فيها، رغم حداثته أن يقتصر أيضاً هذا الانتقام وما يحرم على الناس، فالأمر لم يقتلهم كان ياد من خلفهم، ولهذا لا مبرر للقتل، بل يمكن الاحتفال مثلاً، أو المحاكمة، ثم





مت. ف. في هزيمنا، والشاعر كمال ناصر، وشخصيات أخرى مثل، أبو داود، أبو يوسف النجار، كمال عدوان، وعلى حسن سلامة وغيرهم.

أما العنقل المدبر الذي يروج الأحداث ببعضها، ويقوم بالتعاون مع خلية الموساد هذه، ومع الفلسطينيين أيضا فيمنع لويس (مأثري أمراكك) وهو فرنسي يتعامل ببيع المعلومات لجهات خاصة، وليس للحكومات أو المنظمات السياسية كما يدعي مقابل أن يدفع ثمنه وقتنا، فنتأ سيطرة سياسية جاسوسية الطابع تحرك أحداث الفيلم، وتقود إلى جرائم قتل متواصل، وتصفيات جسيمة للقادة الفلسطينيين ومن يقف معهم ويهتم فتاة هولندية تم تصفيتيها في بيتها بطريقة وحشية، وكذلك قتل بعض أعضاء الخلية بشكل غامض.

ربما لن ينسى المشاهد العربي والفلسطيني مقتل الأديب الفلسطيني والرائد زهير وهو في طريقه إلى بيته هالدا بترجاجة حليبي وبعض الخسروات بعد أمسية له في إحدى مقاهي روما للمحدث من ترجمته لألف ليلة وليلة إلى الإيطالية، وبدا الرجل مسالما، ولا علاقة له بعملية ميونيخ أو غيرها، وبدا قتله بشعا مع إطلاق النار عليه، واختلاط الحليب الأبيض بدمه دون إصطالة فرصة للكلام أو توضيح أي شيء، كان مشهودا

للقتل المأجور وليس للانتقام دولة، وهذا ما جرى مع محمود الهمشري ممثل م. ت. ف. في باريس، لكن بدا للمشاهد أيضا حرس الصداخ خلية الموساد حتى عدم المساس بذلك أو يزل بسنة الفرنسية، وهنا التاج سيبليير أن يبدو القاتل الإسرائيلي إنسانا يقوم بعملية قتل، ولا يقتله قتل الأبطال أو القتل العسوائي، ولكن هذه الصورة ربما تحسن الاستراتيجيين دون الفلسطينيين، رغم محاولات سيبليير أحيانا إظهار المبالغة في الرد على عملية ميونيخ، وأن الدماء لا تجلب إلا المزيد من الدماء أيضا، وإن نجح بالسلام.

كيف نواجه تشويه السينيما لنا؟ لا أشك أن على سيبليير أو غيره من المخرجين الغربيين أن ينحاز لشخصياتنا العربية ويقتنع بمدلتها ويتحمس لتشهرها، فهي النهاية يأتي هو من منطقة أخرى ذات بعد حضاري ينظر لنا بشيء من التشكك وعدم الجدية، ثم لا ننسى قتل الضخ السياسي والإعلامي المشوه لصورتنا هناك، ومساهمتنا نحن كعرب ومسلمين أيضا في ترسيخ هذه الصورة النمطية الملبية عن أنفسنا، إن اللعن والسباب واتهام الآخرين مسافة سهلة، ولكن لنا لا يرواها العرب الضحية بملته، ولذا تضع المخابرات من

الدولارات المصرية على تشييع الصورة الحضرية لشبابنا، بدلا من الإشتغال على إنجاز أعلام عاتية أو مراكز أبحاث أو صحف أو مجلات يصالح في محافظة الغروب والعالم أجمع بالغات الحجة التي يفهمها لتوضيح الصورة أو على الأقل الرد على ما يحصل من تشويه بطريقة مقننة. لكم أنتم أن تقوم بعض الفضائيات العربية ذات المحتوى السياسي بمناقشة فيلم "ميونيخ" هذا وتحتضر بعض من شارك في فيلم العملية مع الأحياء لقرو على سيبليير بالشهقة الناصمة.

إن الملايين من المشاهدين لهذا الفيلم مثلا سيفرجون بصورة تقتنع بضرورة نيج المؤيد من رموزنا، لأنهم لو رطوا في أعمال إرهابية بدلا من التساؤل عن مدى صدق تلك الروايات أو كذبتها. وبينما يضع العرب رؤوسهم في الرمال، تستمر هولييود في الضخ المتواصل هما بشوئنا، سواء بطريقة سلسة ومكررة تظهر متوازنة نوعا ما كما فعل سيبليير أو بطريقة فظة كما فعل غيره، لا تحترم لنا أية كرامة.

✦ كاتب أردني
yahuiss@gmail.com

٢ - الاستقبال النقدي

ويموازاة الموضوع الجمالي العام والاختصاصي المنبثق عن التقني الصامت والاعتقادي، ثمة بناء الموضوع جمالي نقدي مكتوب يسميه في تقسيم العمل الأدبي، والمساعدة على قراءته، والانخراط في فعل ترويجه من خلال المراجعات والمقالات والدراسات، أو من خلال كتابة مقدمات أو خواتيم للأعمال الروائية.

ومن الأكيد أن النقد لا يكتفي بهذه الأنشطة الإعدادية، إذ ثمة من النقاد من يكتب مقاربات أدبية معمقة حول الأعمال الروائية يقدم فيها بالشرح والتعليل والتأويل والتذوق العارف. ونحن واجدون في الكثير من الدراسات والأبحاث ما يكاد يضارع الأعمال المنقودة نفسها من جهة النضج والإبداعية والخيال والافتقار الصنعي، إلى حد أن فنن كثير من النصوص الروائية أربط بدراسات نقدية صنيعة عنها، لا تبحر مدارها ولا تكاد تستقل عن جاذبيتها. وهذا هو نموذج الموضوع الجمالي بالعمل الفني فينبذ كوناً تخيالياً مفرطاً ذا طبيعة مرآوية.

وعليه، فإن النقاد هم شركاء رئيسيين في صوغ العالم الأدبي والحفاظ على حيائه، بل وتوسيعه وإثرائه وإسماحه صوته وتوليد احتمالاته وسط سلطانته.

٣ - الاستقبال التاريخي

وتقصد به المقاربة التاريخية للأدب الروائي، والتي تتخذ عموماً مظهرين أساسيين: أحدهما تقليدي والآخر جديد. فبخصوص المقاربة التاريخية التقليدية، يمكن القول بأنها تستقبل العمل الروائي بوصفه وثيقة تعكس حياة المبدع واماكن التأليف وملامسات الوسط الاجتماعي. ومن الأمثلة المألوفة على هذا النوع من التقني النقدي التاريخي، ما كتبه "موريس بارديش" Maurice Bardeche في الجزء الأول من مؤلفه الموسوم: "مارسيل بروست روايتها الألوان السبعة" (٤). وفيه ينتقد المنظور البروستي الضائل بكون الإبداع ثمرة "أنا أخرى"، مدافعاً بخلاف ذلك عن المصطفة التجسدية بالنصوص من خلال تاريخ تكوينها وتأليفها ونشرها وتحسينها، فضلاً عن تاريخ مبدعها من جهة السيرة والمزاج والمجول والأصول العائلية والتقاليد التريوية والرواسب الطولية (٥).

استقبال النص : نموذج الرواية

د. أحمد فرخ

نشكل حلقة استقبال النص الرهان الرئيس للعمل الأدبي وهي تتضمن مستويات متباينة تشمل الاستقبال الاستهلاكي، والنقدي، والتاريخي، والإيداعي، والمعرفي.

١- الاستقبال الاستهلاكي

يرتبط بالقارئ العام، وقد يستهدف التسلية أو التثقيف أو التمييز أو العلاج. ومن الجلي، أن الطبعية الوجدانية والأخلاقية والفكرية للقارئ، والتمسك الذي يحمله عن الرواية، يهضمان بدور رئيس في تحديد صيغة الاستقبال ومردوده.

ولا تزال حتى اليوم بقايا المنظرة "الشعبية" التي بذر بذورها بعض المربين والتي ترى أن قراءة الكتب القصصية عمل ينطوي على التهاون ولا يجلب تشقيفاً يحظى بالتقدير. وهذه النظرة لا تصمد وجود سند لها في الموقف الذي اتخذ من الرواية نقاد ذوو اتجاهات بارزة (١).

وبمع ذلك، فإن استهلاك الرواية قد يتخذ أكثر من وجه بحسب حساسية القارئ ووعيه الجمالي، وكذا بحسب طبيعة النص واستراتيجياته الفنية. فثمة استهلاك فوري يتم فيه سرعة التعلل من العمل واستفاد طاقته ضمن لحظة واحدة، بحيث يفدو عديم القيمة بعد ذلك،

مفتقداً لنضج الحياة. ومقابل هذا الاستهلاك المحض، ثمة استهلاك حريص ينظر إلى العمل الروائي باعتباره حاضراً بذاته يشد الانتباه إليه، ويقلل لتلقاات متجددة تحميه من التلاشي والاختفاء في التلقف العابر. وواضح أن البناء السردي قد يؤثر على نوع الاستهلاك ومداه ومسبوره. إذ لا شك أن الصنعة المركبة المخفلة لأفاق الانتظار المتعاقبة، من شأنها أن تجبر القارئ على التيقظ والانتباه إلى العمل ذاته، الشيء الذي قد ينقل الرواية من كون "لبيد" إلى كون حضور (٢). ذلك أن "النشء لا يشد الانتباه إليه إلا عندما يقع خلل في استعماله" (٣).

وحيث، يمكن للموضوع الجمالي أن يحدث مفيداً من التفعيل التحريز، والقراءة الفاحصة التي لا يستعصمها المحكي، والتذوق الرفيف الذي يحترم كيان النص ورمائه، والاعتناء المعرفي والوجداني المتشرب من القيم الفنية والثقافية مع التشعب بها أو وضعها عبر مسافة تصمح بتقييم التقييم.

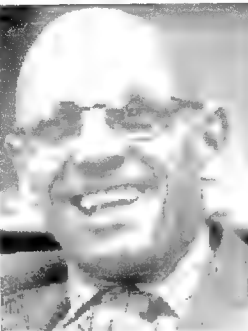
تعلم الأدبي والسياسيولوجيا "ماذا تدرسون المحاضرة، إذا لم يكن لتصوير الحيوان؟ بنفس الشكل أنكم لا تدرسون الوثيقة إلا لتتعرف على الإنسان؛ الشيء الذي يعني كون النص الأدبي شبيهاً بالمحاضرة لا قيمة له في ذاته، ولا يشكل إلا تمهيداً للإنسان الرابض خلف العمل الأدبي (A).

لا بد إذن، من تجاوز هذا المنظور المحدود الراسد للأدب من حيث هو وأهميته كمكتلة تنتج معنى جاهزاً ووحيداً منبثقاً عن روح المؤلف وأخلاقه، وحقيقة ذاته.

ولأجل ذلك، يتعين توسيع النظر إلى الأعمال من خلال الرصد المعارف والمذوق لسيرة الأعمال في تعاملها الدينامي مع قرائها المتفاعلين في التاريخ. ومن ثم، إمكان الإضافة من المردودية النقدية والتحليلية لجملة من المفاهيم النقدية "جمالية" (B)، من قبيل مفهوم "أفق الانتظار" كما هو مركز أساس ضمن التقريب الجمالي، لأنه يسمح بتحقيق نوع من التماسك بين التاريخ والإستيعاد، وبالتالي بين قارئيه، إحداهما شكلانية والأخرى ماركسية.

ولا ينبغي أن هذا المفهوم يحيل أساساً على المعرفة المسبقة للقرآن بجموعته من التقاليد والأعراف المميزة للأجناس الأدبية. إذ لا تحصل سمة التميز إلا بالممارسة التي تمكن المتلقي من إدراك انكسارات الأنساق الفنية ضمن سياقات تاريخية جمالية معينة. ذلك أن قراءته للنصوص الأدبية الحديثة ترهق لأفق انتظار معينين وفق معايير جمالية سائلة تبني صورة مركبة للأدب، في حين يسعى المبدع الجند والأسيل (بالعنى الفنية للملكة) إلى كسر هذه المعايير وتمييزها، والتصرف في اقتصادها الناطق، لأجل صياغة كتابة جديدة تفرس إعادة بناء أوويات وترتيبات القراءة عبر المسافة الجمالية.

ويمكن المقاربة المتعقبة لردود أعمال القراء حيال نصوص معينة خلال عصور متوالية أن تُخصي بالتأخذ التاريخي الجديد إلى مفهوم "اندماج الأفاق"، الكاشف عن التقاطعات بين جمالية "جانس رويسر يونس H. R. Jones" وتاويلية "جانس جورج غادامير H. G. Gadamer"، هذا الذي سبق إلى ابتداء المفهوم ضمن كتاب



ميشيل فوكو

وضمن هذا الملحق يسمّى "بارديش" مجموع المؤثرات الموجهة لمسار حياة "بروست" والتي تركت بصماتها القوية على نتاجه الروائي، ومنها؛ تعلقه المفرط بأسرة والدته، ومرمته بالزور، وهيمته برشته، وضيائه، وصوبه الجنسية المخرقة، وعلاقته بالفتاة "ماري".

كما نراه يفحص بتدقيق تاريخي خاص الجزء الأول من "بحثاً عن الزمن الضائع" الموسوم "من جهة بيت سوان" *de chez Swann*، إذ يشرح دلالة هذا الجزء في ضوء المقابلة بين المسودات والصورة النهائية للعمل، فضلاً عن الإسهاب في استدعاء معطيات المحيط الاجتماعي والحياتية النفسية والمرحلة العمرية، وذلك من جهة انتماء "بروست الشاب" آنذاك إلى ما كان يسمى بـ "جمعية أرباب الأبنك Société de banquiers" (C).

وواضح أن هذا التزوع النقدي يستفيد من التلويح التوضيحي؛ فيضرب "فوسلاف لانسون Gustave Lanson" الذي ترك أثراً بالغاً على النقد الأدبي والروائي الغربي، كما أنه طبع بهيمه قوي بواكير النقد الروائي العربي، وما زالت آثاره ماثلة إلى الآن.

ومن الجلي أن المنهجية الانسوية تعطي بصماتاً معرفية ماثرة، إذا ما وُظفت ضمن السياق المناسب، وإذا ما أضافت من وعي نظري يضبط حدودها ومبناها، ويفتحها بالتالي على المكتسبات النقدية والمعرفية الجديدة.

ذلك أن التاريخ يظل له الحضور الفاعل في النص الروائي، لأن الأعمال الفنية عموماً متورطة في سياقاتها، متشبكة بمصرها، متجذرة في التاريخي المعرفي المحيطها. لكن الأسئلة الملغقة تظل هي: كيف يحضر هذا التاريخ؟ كيف يتشخص فيها داخل النص؟ كيف يتمايز عن التواريخ الرسمية والمصنوعة؟ كيف يقترن بالرغبة والجسد والتخيل؟ كيف يصهر بالذاكرة والمكان والزمان والوجود؟ وما علاقته بالعنى والتأويل؟ وما حصنه ضمن اقتصاد النص؟

هكذا تتوالى الأسئلة لتفرض علينا التفكير في مقاربة تاريخية جديدة تستعير وتُقتبَس المكتسب الانسوي، كما نقده من المدارس النقدية واللسانية الحديثة. وعليه، فإن الناقذ التاريخي، المتميز عن

يظل للتاريخ الحضور الفاعل في النص الروائي، لأن الأعمال الفنية متورطة في سياقاتها ومتشبكة بمصرها

القارئ المعادي ومن الناقذ المندمج (D)، مدعو لتغيير التمثلات السلبية المفسرة بالترابطات الملائمة بين الرواية والتاريخ، والملائمة لطموح تجسيد التاريخ الأدبي بوصفه خطاباً معرفياً مفتوحاً على النظريات المعاصرة، كما يتعين عليه أن يجاوز ويهبط تلك النظرة الشمولية والوثوقية التي تختزل العمل الأدبي في صدى يرد صوتاً أصلياً يحظى بالقطع واليقين؛ وهي النظرة التي عبر عنها "ميهوبلثين Fl. Thibaut" في كتاب "تاريخ الأدب الإنجليزي"، إذ يقول مقارناً بين





وَرُبَّما من خلال نسق سيميائي مُتَّبارٍ. ومن الأكيد أن مسألة التأثر والتأثير تُعتبر من القضايا الرئيسة في الحقل التأدلي، إن شِئنا أو موضوعاتنا أو فكرنا، وبتجليات وأشكال متباينة.

فقد كان، ولا يزال، لقصص ألف ليلة وليلة، مثلاً، تأثير جمالي هائل في الشرق وفي الغرب (١٢). فمنها تولدت روايات كثيرة سُمِّت لقبس مسعرا، والإفاضة من استراتيجياتها السردية، وموضوعاتها وخيالها الثرة والمجبية.

كما أن حكايات كاتيل ودمنة أثرت هي الأخرى في خلق العديد من الروايات التي أخذت عنها بلاغتها الأمثولية (الأيثورية)، وحكمها وأمثالها المثورة في بديع الصنور والأساليب وطرز القص، ناهيك عن رهايتها الجمالية الميق في تحويل السياسة إلى فن (١٣).

والى هذا، ثمة سرود قديمة أخرى مارست تأثيرها الجمالي على الفن الروائي، فأخصبته وهجنته وأثرت طابعاته القرائية، وعصفت لا وعيه الثقافي والاستطيفي، إذ لا مندوحة من اشتباكه الجديد بالقديم، والثقافة في مجموعها العضوي شرط لكل تفكير فني؛ الشيء الذي يجعل الضرورة الإبداعية مزدوجة، تتجاذبها سلطة الموروث وقوى الحاضر والمستقبل. فالفن يغشى الفراغ، وهناك إيلاج للقديم، وخلق للمبتكر ضمن التقليد.

وغني عن الشرح أن للسرد سلطاناً على الذاكرة والوجدان، ومن ثم وجدناه ينبعث دوماً من رماه: يتسع وينتشر ويتوالد ويمكن ضمن سرود أخرى، كما أنه يتجدد فيتخذ أكثر من صفة وأكثر من متحقق.

هكذا تُفني الرواية الحديثة متحدرة عن الاستقبال الإبداعي للأساطير والملاحم، والمحكيات الكونشالية والشعبية والأقاصيص والرسائل والأقوال الخطابية المتحدثة، والمغامرات الفرامية، وجدالات "المجال العام".

وبورها تتلاقح النصوص الحديثة هي ما بينها، وتتصارع ضمن مجال تداولي تحكمه شروط الفن والسلطة الجمالية والثقافية.

لذلك نجد أعمالاً روائية مُعينة بسمط قوتها فمارست تأثيرها على أدب الرواية

الإبداع الأدبي في تفسير التاريخ؛ وبالتالي اجتراح قران منهجي بين تاريخانية النص ونصية التاريخ.

هكذا تكون علاقة النقد بالتاريخ، قد غدت موصولة بصورة نسقي منفتح للتاريخ الأدبي، بحيث يند عن فكرتي التطور والتقدم الأثيريين لدى التاريخ الأدبي التقليدي لثائدة الحركة والمكون اللتين تمبران عن حقيقة الانسحاق. إذ لا نسق المستوح تنظيم سرّ متضمن للحياة والحركة والتبادل والعلاقة.

لذا، فإن مزجية المقاربة التاريخية



عنه حسن

الجديدة تكمن في قدرتها على التحليل وتفسير الموضوع الروائي، الأدبي بشكل عام، في ديناميته ووظيفته ومقصديته وتحوّله وخاصيته العضوية.

وعلى هذا النحو، تقترب العلامات التماثلية والتزامنية للتاريخ الأدبي بملاحظات التداول الفني، بحيث يتخلص التحليل التاريخي الجديد من التيه ويصل قُبُص السرور والمعلومات والأخبار. وحينئذ، تضاف الفرضيات التعميمية والاعتباطية التي أزرّت بسمعة النقد التاريخي.

٤ - الاستقبال الإبداعي

ويعدّ من العلامات الأساسية لقوة الرواية والسرّد بشكل عام، ذلك أن ثمة نصيوصاً عديدة انبثقت عنها أعمال أخرى وتخلقت في مدارها الإبداعي، مُستلهمة إياها ضمن رؤية جديدة وعبر شكل مُبتكر،

"الحقيقة والمنهج" واسماً إياه بمنطق السؤال والجواب للنظم للنص والقراءة عبر مختلف الأحقاب (١٠). ومبروف أن "يوس" يعبر بهذا المفهوم عن الترابطات الحاصلة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية، والانتظارات الماصرة التي تثير نوعاً من التجاوب.

وفي ترابط مع ذلك المفهومين، يتجسّد مفهوم "المنطق التاريخي" أفقا معرفيا يُفِيد في بناء "تاريخ القراءة". ذلك أن المنطقات التاريخية الكبرى هي الحضارات الإنسانية تؤدي إلى تكوين

قراءة جديدة للتصوص والوقائع والعلامات، وبالتالي فإن السيرورات التاريخية لهذه المنطقات أو التحولات الكبرى الشبيهة "بالانقطاعات" أو "الفتحات" (١١) تُنتج رؤية مغايرة للأفاق والانتظارات المسادّة، وتوقف الانقطاعات الكبرى للمعارف لتزج بها داخل زمن جديد.

هكذا يمكن لبعض فرضيات ومناهج "جمالية التلقي" أن تدمج ضمن النقد التاريخي الجديد، بحيث تُمكن من العودة إلى التاريخ عبر رؤية جديدة ومن خلال لغة واصفة مبتكرة وصميقة. وبالتالي من خلال علاقة ملتزمة ومنقطعة للعمل الأدبي: الأمر الذي يجعل الناقد

التاريخي الجمالي يعطى بوضع اعتباري خاص ضمن المؤسسة الأدبية. وذلك من جهة الارتقاء بقراءته إلى الشريحة المبرهي، حيث القراءة تمي خطابها، وتفكر في لغتها الواصفة وإطارها المرجعي وطرحتها الإشكالي وأسئلتها المتصلة حول دينامية التلقي بمختلف لحظاتها وتشعباتها واستداداتها. وكذا بمختلف شروطها الدوقية والثقافية والسلطوية. ويشدّ مؤنثها المتراصة مع القوى والتنظيمات الاجتماعية والسياسية والفكرية.

وفي توازن مع هذا التلقي التاريخي الجديد، يمكن الإياع إلى ما يُسمى بـ "النقد الثقافي" بما هو تاريخانية جديدة أو مادية ثقافية تُعيد الاعتبار للزمن والمعنى، وتسترجع التاريخ من خلال كسر تعارضه التسميقي مع الأدب: الأمر الذي يعني تقوية دور السبيل التاريخي في مقارنة التصوص الأدبية، وتشطيط وظيفته



الضرب المساهم من قبل امرأة جميلة قاسية، والتي أوجدت مفهوم المازوشية؛ وكذا حكايات ألف ليلة وألف ليلة ألف ليلة التي أضافت الآثار الملحية للحكاية من خلال تحويل النسيان إلى قوة إيجابية وشافية (١٧).

وعليه، فإن قوة الحكى وشلالته البولوية وقدرته التشريرية، جميعها تمنح أضافاً فكرية خصبة للقارئ الفطن الذي يستطيع تحويل الحزن القصصي والاستمتاع الدرامي إلى مفاهيم وأنماط، ومن هنا تُفني "فرويد"، عندما سئل عن أساسته، يجب بإشارة من يده، دالا على مكتبته حيث ازدهمت روائع الأدب المسائي (١٨). كما أنه يشرف بقوة الفن الأدبي في تخليق الرؤى المنبثقة، وفي ذلك يقول، وهو بصدد تحليل قصة "غراديفيا لجنس" Gerdvive de Jensen والروائيين Jensen حلفاء كرام على كل حال، ومن الواجب تقدير شهادتهم حق قدرها، لأنهم يرفون، فيما بين السماء والأرض، بأشياء كثيرة لا تجرؤ حكمتا المدرسية على أن تحلم بها بعد، وهم، في معرفة النفس البشرية، معلمونا وأسائرتنا، نحن معشر العامة، لأنهم يهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل ورودها على العلم (١٩).

وقريباً من التحليل النفسي، نجد الاستقبال المبرهي للرواية يُفسد في إغناء الحقل الأنثروبولوجي، وذلك من جهة "اعتبار العمل الروائي بمثابة مادة وأداة للإيمان الثقافي" (٢٠)؛ أي باعتباره مُجسماً افتراضياً يقوم بموازاة المجتمع الملموس ويجازوه في أي واحد، ومن ثم وجدنا بعض الدارسين (٢١) يؤكد على التحول "الأسطوري" لكثير من السرد الماصرة، من جهة تكريس شريعته على مستوى تأثير المرافقة الماصرة حالاً يتمّ اعتبارها أداة للفهم والتأويل، بحيث تُستدعى كاستشهادات واستدلالات ونماذج "حية" ربما أكثر حياة من نماذج الواقع. وذلك في سياق التمثيل والجسد والتفاهع عن موقف أو رأي؛ ألهمت "مدام بوفاري" امرأة حية تعيش بينما؟ بل منّا لا ننكر قول "كلويسر" آنا مدام بوفاري، الذي قد يعني أنها أكثر من امرأة أليس في كل واحد منّا

أخرى، مثال ذلك؛ تخلق لوحات فنية من نصوص روائية بشكل يكشف عن التناظر والتواء الجمالي بينهما، ويديم فكرة التراسل بين الفنون، ويثقي بمزيد الضوء على ذلك التواصل الشائك بين الرواية والرسم (١٥).

هذا، فضلاً عن الترهين الموسيقي لبعض النصوص السردية؛ وهو الشرهين الذي فطره "ريمكي كورساقوف" (عام ١٨٩٨) عندما أبدع نصاً موسيقياً بعنوان: "شهرزاد" من وحي قصص ألف ليلة وألف ليلة (١٦).



نجيب محفوظ

٥- الاستقبال المعرفي

لقد بات مبرهناً التأثير القوي الذي مارسته نصوص حكاية عديدة في تكوين مقولات فنيّة وأنتروبولوجية وفلسفية. ذلك أن السرد مصدر ثر لاستخلاص الكثير من المعارف الدقيقة التي يصعب تشخيصها في الواقع الملموس، ومن ثمّ وجدنا التحليل النفسي يشتق من الحكايات مفاهيم مركزية في حقله المعرفي، ومن ذلك حكاية "ترجس" التي مكنت من صياغة مفهوم الترجسية؛ وتراجيديا "سوفوكل" التي ألهمت "عقدة أوديب"؛ ونصوص "ماد" الحافلة بمشاهد التلذذ الناتج عن تعذيب الغير، والتي باشرت مفهوم السادية؛ فضلاً عن قصة "هينريش ذات الحلق القروية" لمازول المشخصة لبطل حكاية ينتشي بخصومه

ضمن بيتنها وفي العالم كله، والأمثلة أكثر من أن تحصى، غير أن أسماء بعضها لها أكثر من وقع، لأنها تعرف كم هو نافذ ذلك التأثير الجمالي الذي مارسه روايات "ستيفنسكي" و"تولستوي" و"جيمس جويس" و"توماس مان" و"فراز كافكا" و"غوستاف فلوبر" و"البيير كامو" و"غابرييل ماركيز" و"كارلوس فوينتس" وغيرهم من الروائيين العالميين؛ الذين كان لاستقبالهم مفعول قوي في تخصصهم سرود جديدة، تشهد على الطابع السلالي والتواليدي للفن الحكائي، وتقصص عن كون اللقي يتجاوز الفهم والاستمتاع والتفسير ليطول التوليد والإمتاع والابتداع؛ الأمر الذي يعني أن الرواية محكومة بجهد الخلق والتناسخ، وأن حياتها تافق كيانها المفرد لتقتل كليات أخرى.

وهذا يعني، مرة أخرى، كون السيرة الروائية لا تضاف لها، لأنها محكومة ببدايات ونهايات مفتوحة ودائرية، تعود كاختلاف وليس كوحدة ضمن حركة جيئة وذهاب، وفي ألق مبرورة دائية ذات مستويات متداخلة ومصور مرآوية.

وربما كان هذا من الأسرار التي تجعل الفن الروائي كفيف المحال والأكثر يخلق ضمن فضاء سردي يند عن كل حلقة مغلفة أو نسق وحيد وشمولي.

لذا وجدنا الروايات الناضجة والثرية توحى دوماً بالمعنى وتشتع بكثرة من الأطياف والخيالات والرموز، بحيث تمهل التواصل مع الآخر مسرة، عبر استراتيجياتها الفنية وصنعها الدقيقة، بكوننا لا نتقرب منها إلا بالثر الذي تلأى عنها.

يبو إذن، بأن الاستقبال الإبداعي كثيراً ما أنتج طرائق ومنظورات واتجاهات جديدة، شكلت تيارات مازة ضمن خارطة الفن الروائي، ونحن وأجدون أن الرواية الواحدة قد تلج من خلال قوة استقبالها تياراً كاملاً من قبيل "البوفارية"، كما أن الروائي الواحد قد يكون باعثاً على ابتكار "علم روائي" مستقل من قبيل "علم الكاكاوي" Kafkology (١٤).

وجدير بالذكر، أن العديد من الأعمال الروائية لم تقتصر تأثيرها على الجنس الذي تنتمي إليه، بل تعداه نحو فنون

خبيطة ماء. إنها العوالم التي أوجدت قارة جديدة للتفكير تطوي اللافكر فيه، والمستحيل التفكير فيه.

وكم سيكون شائقاً أن نقرأ "الكلمات والأشياء" كما لو أنها رجع للصدى السريدي البورخيسي، بل كم سيتهلل أفق قراءتنا لو تلقينا هذا الكتاب كمسرد بترتيب آخر، كم سيجب حكائي يتوشح لغة الأنساق والمفاهيم دون أن يشارك "غنائية" اللغة، وإيقاع الأسلوب، ودفق الصور.

ألم يقل "فوكو" نفسه: "لهذا الكتاب مكان ولادة في نص بورخيسيس. في الضعكة التي تهز لدى قرائه كل عادات الفكر حكراً: الفكر الذي له عسمرنا وجغرافيتنا، مزعجة كل المسطوح للمنظمة والخطوط التي تعقل لنا التدفق الغزير للكائنات، وتجعل ممارستنا القديمة للذات، وللآخر، ترتطم وتعلق لدة طويلة؟" (٢٤)

ألم يقل بطلان فكري على ذلك التصنيف الفرائشي للحيوانات (٢٥) المضمن في

شيء من "دون كيشوت" من مثلاً لا يعرف "راسكو لينكوف" بطل "الجريمة والعقاب"؟ من مثلاً لا يتصرف على "الإخوة كارامازوف"؟

وبالنسبة للقارئ العربي، ألا يجد في "السي السيد" بطل ثلاثية محفوظ رجلاً شرفياً يدب على الأرض؟ ألا يجد في بطل "الأشجار وأغتيال مرقوق" لعبد الرحمن منيف، نموذج الخلق العربي الذي خاب ميماء في الحب والمياسة والمهرفة؟

ضمن هذا السياق إذن، يمكن توليد معرفة أسطورية جديدة تشتمل مع التخييل الاجتماعي، بحيث تفيد الدارس في إدراك "الفرد" الحديثة لدى الكثير من الشعوب، وحينها تفتح الرواية بالذات مجالاً أخصباً من البحث في ما تجهله الشعوب عن نفسها على مستوى الوعي، لكنها تمير منه في مروياتها وسروها الامتصاصية المتحققة في أكثر من نمط، وفي أكثر من شكل: الأمر الذي يعني قدرة الحكم على تشخيص الملوك اللاواعي للمجتمعات؛ الملوك الموروثة، للتحفي ضمن طبقات ضائرة لها أثرها في الجسد والذاكرة والوجدان (٢٢).

ومن المدهش أن تصرف أن السلوك النفسي للشعوب يتسم بالتمشيد الشديد، وبالفهم العميق، بل وبالمفارقة العجيبة. وهذا ما أدركه الفيلسوف "نيتشه" بهيبيرته الناهضة: "نيتشه" الذي، كما نعلم، كان له عميق التأثير على فرويد ويونج، رغم صمتها على ذلك: "نيتشه" الذي كتب الكثير من الشذرات المضيئة لغارة الذات الجماعية لدى كثير من الشعوب، تذكر منها شذرة نأى وبقى الصلابة بما كتأ بمدد مطارحته، يقول: "كل شعب رباؤه الخاص وهو يسميه فضائله. أما أفضل ما لديه فيجعله، (بل) يمتنع أن يرميه" (٢٣).

يتخلف إلى ما سبق، كيون التفكي المرفعي للرواية والمرد قد يسفر عن توليد مشروع فكري جديد ومختلف. ومثال ذلك: كتاب "الكلمات والأشياء" لـ"ميشال فوكو"، الذي تخلق من عوالم "بورخيسيس" الحكائية، التي رجبت نظام الأشياء وكسرت قوالب التفكير وزعمت اقتصاد الواقع والخلق، بحيث أبانت ذلك الخيط الزهيف الفاصل بينها كما لو هو

النص البورخيسي، والمتسقي من إحدى الموسوعات الصينية: ألم يقل فائلا: "قد جعلني نص بورخيس هذا أضحك طويلاً، ولكن ليس دون ضيق مؤكّد، من الصعب التغلب عليه، ربما لأن في أثره ولدت رغبة أن هناك فوضى أسوأ من فوضى ما هو غير لائق ومفارقة ما لا يتناسب، وربما كانت الفوضى التي تجعل مقاطع صدد كبير من الأنساق الممكنة تتلاها في البعد الذي دون قانون أو هندسة، بعد الخليط ...؟" (٢٦)

هكذا يولد كتاب "مرفي" جاد من ضعكة سرديّة ساخرة. وهذا ما نكون، من جديد، أمام ازدواج الجدي والساخر؛ وبالتالي أمام التفكير الطبائي الذي يطع المشور على "الحجر الفلسفي" وراء الأنداد والمناقضات.

هكذا نلحظ أن الموضوع الجمالي السريدي عامة والروائي خاصة يتولّد عن وعي نقدي مركّب بالسيورة الفنية: الأمر الذي يعني أن بناء مشروع بنية النص، وما قبله، وما بعده، وبهذا يتكون نوع من التوازن بين الإنتاج والتلقي، توازن يفرض إلى جدلية دقيقة بين أبواب النص ومتغيراته، بين انغلافاته وانفتاحه، بين بناء الكلية وتحققاته المتعددة.

ولعلّ مثل هذا المنظور، هو ما قد يجنبنا إخراجات القراءات النسبوية التي تتجاهل كلفة البناء السعتي للنص، مهلة استراتيجياته الفنية وكلياته الخيالية؛ كما قد يجنبنا مآزق القراءات الوثنوية التي تجعل من النص دائرة محكمة لا فجوات بها، زافضة بذلك قدرته على التجسد والنماء وإحداث تجميدات جمالية متفاوتة القيمة والفرص.

وعليه، فإن الموضوع الجمالي الروائي تحدياً مشروط بقيم تستمد كينونتها من التفاعل بين عالمي الفن والجمع. خصوصاً وأن الرواية، كما أسلفنا، جس أدبي يراوح بين التجزئ في التاريخ وحيارة استقلالية نصية مثبقة عن قوانين اللغة والخيال السريدي، بل إن محدثات الجنس الروائي نفسه تغيرت بحسب المهورات الاجتماعية والأنظمة الثقافية والقيم الأخلاقية والإيديولوجية. ولا شك أن هذا الانفتاح عنصر رئيس في تحديد وجهة ومدى الموضوع الفني والروائي، وبين فلسفته الفنية ورواه



الموضوع الجمالي الروائي تحدياً مشروط بقيم تستمد كينونتها من التفاعل بين عالمي الفن والجمع.

القسمي: الشيء الذي يُفَهِد كَوْن التَظْهِر الأدبي مكوّنًا مركزيًا في تفهيم الموضوع الجمالي، فالرواية لا تحبها إلا بفضل قوتها المجددة والانتهائية الموقوفة إلى بنيتها "المحفوظة"، لكن في تعامل دائم وخلاق مع الجماعات القارئة، والمؤسسات

الأدبية، والتظاهرات الثقافية والإيديولوجية، والأذواق العامة الأيلة إلى تبدل لا انقطاع فيه. هكذا تحبها الرواية في عالم لا راحة فيه، عالم يمور بتحدّد القوى وتضارب القيم، وتشدّد الممكن والمستحيل. وهذا

الحال، تكون أمام كثرة وأثرة من مرجحات النظر والاستقبال والتقييم؛ أي أمام انماط وميول من الحساسية التلافيفية التي تستعصبت المعرفة، والأخلاق، والإيديولوجيا، والمعاطفة أيضاً.

♦ ناقد من المغرب

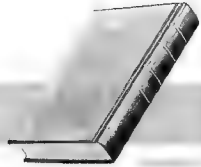
الهوامش:

- ١ - ذلك ما أوضحه "رينيه بوليك وإستن وارن" في كتابهما: نظرية الأدب، ترجمة محمد الدين منيحي، مراجعة: د. جمال الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٦.
- ٢ - كون البند "استدعمل لوفست ما هو ليد، في مآلوا الهد، من أجل الاستعانة، ويستعمله "مايفر" لوفست الأدباء أو الكائنات من حيث إنها تعهم في سياق استعصالي، أي من حيث إنها لا تحبها إلا بفضل لئلازك والتأكل والتشتر، بل بوصفها وسيلة لتفصيل أغراض لحظية ماهرة مرتبطة بالمشي البشري، أما كون الضمير هير من الشيء حاضرًا عندما تتعامل معه كموضوع قائم أمامنا، معطى لتفكيرنا الحسية أو العقلية، أي كموضوع توجه نحوه اهتمامنا وتعمل على تحديد خصائصه.
- ٣ - راجع بهذا الصدد لمن الحضارة التي ألقاها الباحث الألماني كلاوس هيك سنة ١٩٩٠ في عدة منشورات، وكثر في إلمار مؤلف، جماعي Klaus Held تحت عنوان: "مارتن هاينريش، الفن السيمائي الثقافي" من دار النشر Wilhelm بروينغ سنة ١٩٩٢. وقد تمت ترجمته من الألمانية في جيل، إسماعيل Fink المسوق، بعنوان "العالم والأشياء، فراه لفلسفة مارتن هاينريش"، مجلة فكر ونقد، العدد الأول، السنة الأولى، شتبر ١٩٩٧، ص ١٣-١٥.
- ٤ - المرجع نفسه، ص ١٢.
- ٥ - د. محمد لحداني، النقد التاريخي في الأدب، رؤية جديدة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٠.
- ٦ - وهو إلى أننا قد أضلنا كثيراً من كتاب الدكتور هيك لحداني ضمن معالجتها لهذا الضمير المهم، بصحبت معطيات تفصيل لبعض المداخل النظرية التي وهبتها مآكلة لسمار النوروع.
- ٧ - ولعلّ التذكير إلى أن هذا الكتاب يقدح أطروحة نقدية شرقية، تُفيد من الانتقادات النظرية لكثير من النماذج (النقد التبعدي، اللاتسوي، جمالية التقني، السيميولوجيا، الفلسفة الإيمانية، وذلك في سياق تفهيم نقد تاريخي بحت جديد.
- ٨ - المرجع نفسه، ص ٨-٨٧.
- ٩ - النقد المنهجي، حسب: د. محمد لحداني، هو ذلك الناس الذي يعب ثقله الراسية لتصوراته وأدواته المنهجية معتقداً أنها مستقلة، وجمداً إلى حقيقة العمل الأدبي، انظر: المرجع نفسه، ص ١١.
- ١٠ - محمد المصري، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وتقديم: إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص ١٢.
- ١١ - راجع إلى معرفة هذا الاتجاه النقدي، من جهة التلازمات والرواد، والأفكار الفكرية والمفاهيم المركزية، والمنابع البديعة، والشاكل والأفكار، وإمكانات التوسيع والملازمة والاستثمار، يمكن الرجوع إلى مرجع جامع وتزكيمي، هو: روبرت س. هولاب، نظرية التقني، مقدمة نقدية، ترجمة: خالد الشوزلي والصالبي، أكاديمية منشورات، علامات، مطبعة الثقافي بريتش، المدينة، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.
- ١٢ - وللاشارة فإن هذا المرجع المهم يُبَيّن إلى الفرقوات المنهجية المروجة بين "نظرية التقني" و"نقد تجاوب القارئ".
- ١٣ - H.G. Oudman Verité et méthode, Bd. Du Sens, Paris, 1976, ص ١٠.
- ١٤ - وللاشارة، فقد صدرت الطبعة الألمانية الأولى سنة ١٩٦٠، عرف الكتاب بعد ذلك عدة طبعات وترجمات.
- ١٥ - انظر وصف الموهوم وتفرغها من كتاب: ميشال فوكو، غزوات المعرفة، ترجمة: محمد باقر، مرجع سابق، ص ١٠.
- ١٦ - من خلال هذه الإحالة المرجعية للتدريج إلى إمكان انتاج نظرية التقني على المنهج العلمي الجفري، إيشال فوكو وهذه الإشارة مجرد فرضية التفكير ضمن محددات يردكون ظاهرها متحارصين من جهة تزكيز العفريات على الاقتصاد المادي للخطاب، واعتقاد نظرية التقني بالانتقاج النسي.
- ١٧ - راجع بهذا الصدد، جاسم اللوسي، الوقوف في دارقة المسحور، ألف ليلة واحدة في نظرية الأدب الإنجليزي، مركز الإتمام القومي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢.

نقد تاريخي بحت جديد



- ١٨ - زائل الاستقصال الأدبي، أكاديمية "دجلة" بتظهر المزيد من البعث لتفصيل آثاره الغفرسة على الأدب العالمي، والدراسي بوجه خاص. ومن أشهر الروايات العربية التي استعصمت العمل الخالد، لأن المشع (مكثف ومتدرج)، تذكر: "مالك الحزين" لإبراهيم أصال.
- ١٩ - انظر: ميلان كونديرا، الرواية الجديدة، ترجمة من عاقل، الأولى للنشر والتوزيع، والمنشآت الطباعية، دمشق، ٢٠٠٠، ص ٢٥٨.
- ٢٠ - من أهم الدراسات النقدية التي بحثت في التدراس الفني بين الرواية واليسب كتاب: "الرواية والرواية" للناقد التيجاني "جدي مازين". انظر: حرس شخصيات الكتاب من قبل "سي مفلر"، مجلة آفاق عربية، العدد ١، السنة السادسة، تشرين الثاني، ١٩٨٥، ص ١٤٨-١٥١.
- ٢١ - يمكن الإشارة أيضاً، ولو ضمن سياق مغربي، إلى الاستعصالي البوسفي الذي أنجز "شعراوس" بمصد كذا تكلم زانشت، ليشته، وذلك عندما ألق عمل موسيقياً يحمل ذات العنوان، الذي الذي يلمح إلى إمكان التقني الجمالي لتصور من كتب أصالي بصدق، ومن هذا جواز التعامل مع كتاب "كذا تكلم زانشت" الأصلي كموضوع جمالي في طبيعة موسيقية. كما فعل "شعراوس"، أي في طبيعة سردية كما قيل إلى ذلك، إلا يتضمن هذا الكتاب جاذبية لا يتفحص سائر مآل لا يغير من كية مفقودة وروعة فائقة إلا يمتدح كذا الشاعر والتألق إلى حد "كذا" "كذا" عصفية نوعي بالبحر الصدي، الشارح لكونية الإيمانية، كيونية الإيسن الأولى...
- ٢٢ - انظر: محمد سليم، ذكررة الأدب في الشعر والنثر والسر، مطبعة سندي، مكنا، ١٩٩٩، ص ٨-٩.
- ٢٣ - ويصمد القوة الملاحية للسمان المنطق من شرابة الحكاية، انظر: جلشير شرايفورد، لغة السراج والسمان، دراسات في لغة ليلة وقضية الأيات الشيطانية، ترجمة محمد سليم، سندي للطباعة والنشر والتوزيع، مكنا، ١٩٩٦، ص ٤-٦١.
- ٢٤ - جان بولمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة حسن الوذن، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧، ص ١٢.
- ٢٥ - سيمفون فريدي، العذبان والأحلام في الفن، ترجمة جورج طرايحي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، أبريل، ١٩٨٦، ص ٧.
- ٢٦ - أسلمو: ذكررة الأدب، مرجع سابق، ص ٩٢.
- ٢٧ - 14. Cf. A. Khehrpaz Le Réel postmoderne (in) Littérature 27, 1990.
- ٢٨ - لأجل التوسيع في التفصيل الروائي لفلسفة الضمير، راجع: محمد الكاضي، صيد الله المروي، في التاريخ إلى العبد، نشر الفلك الماد البيضاء، ١٩٩٦، ص ١٢.
- ٢٩ - وجدير بالذكر أن التفصيل المذكور ذو على إسمان "صيد الله المروي"، في سياق حوار أجراه معه محمد الكاضي بشارقة، صمد بزاوة.
- ٣٠ - فريديريش ليشته، ما وراء الشعر والنثر، ترجمة جوزيل دافور جبار، مركز الإتمام، بيروت، ١٩٩٩، ١٩٩٠، ص ٢٥، ٢٦، ٢٧.
- ٣١ - ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي، وآخرين، بيروت، ١٩٩٥، ص ٢٠.
- ٣٢ - بالتسوية لتصنيفات الموسوعة الصينية للحوارات، المستشهد به في النص الجوديسي، نجد أن الحواريات تنقسم إلى (١) يعكس الإمبراطور، في مستمعة، (ج داجة)، ما يدخل في دائرة (هـ) جلبيات البصر، (و) خرافية، (ز) كلال طليعية، (ح) ما يتغير من ذات التصنيط (ط) التي توجع كالجاني، (ي) حواريات لا تحبها (ك) عرسية برفقة بديعة من وير السمل (ل) إلى آخره، (م) كسرت الجرة لوعاء، (ن) التي تبدو من بيد كاذب، انظر: المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
- ٣٣ - المرجع نفسه، ص ٢٦.



النقد والتاريخ الأدبي بمصنفات وتحقيقات تقليدية عن المصمر الذي خدمه العمل الأدبي، أو المذهب الفلسفي أو الديني أو الاجتماعي أو الأخلاقي، ولم تظفر القصيدة نفسها في هذا النقد التقليدي سوى بمقعد اليتم الغريب. وقد أخذ النقاد الجدد على النقد التقليدي شفه بدراسة شخصية الأديب

والموامل المؤثرة فيه من زمان ومكان. وعن استقبال النقد الجديد عريباً، يرى المؤلف بأن النقاد العرب قد استقبلوا هذه الآراء في منتصف القرن العشرين، وازداد اتصالهم بها مع ظهور الشعر الحديث نحو عام ١٩٤٦ وما صحبه من سجال نقدي بين مؤيدي هذا التيار ومعارضيه من المتعلقين بالشعر التقليدي المحافظ. فكان أول من حمل نقده الأدبي هذا التأثير إحصان عباس في الكتاب الذي نشره عن عبد الوهاب البهائي إلى جانب كتابه النظري «فن الشعر» الذي صدر سنة ١٩٥٤.

ويأتي الدكتور إبراهيم خليل بعد ذلك إلى الحديث عن عدد من النقاد العرب المحدثين الذين تأثروا بالنقد الجديد، فإضافة إلى إحصان عباس، هناك: جبراً إبراهيم جبراً، ويوسف الضال، وخلدون الشمعة، والياس خوري، وورشاد رشدي، ومز الدين إسماعيل، وشكري عباد، ولويس عوض، وغالي شكري.

وفي الفصل الذي تحدث فيه المؤلف من وحدة القصيدة بين النقاد العرب والغربيين، يجده يخلص إلى أن المفالة في تطبيق مصطلح الوحدة العضوية على القصيدة العربية قد جاء نتيجة أمرين اثنين، هما: الرد على ما قاله بعض المستشرقين من أن القصيدة العربية أقرب إلى التفكيك وترامم الموضوعات المتباعدة واعتماد وحدة البيت منها إلى الوحدة والتماسك النصي، والأمر الثاني هو الخلط الذي وقع فيه شهر واحد من النقاد في ما يتصل بالتهاس الوحدة العضوية بوحدة الموضوع، والوحدة الداخلية بالوحدة الخارجية، والوحدة في الأعمال المسرحية والقصصية بوحدة القصيدة.

جملة القول: إن كتاب فصول في نقد النقد للدكتور إبراهيم خليل غني بالأفكار التي تستحق المناقشة، كما تستحق المواجهة والاختلاف.

ضمن منشورات وزارة الثقافة لسلطة كتاب الشهر، صدر مؤخراً الكتاب رقم (١٠٩) تحت عنوان «فصول في نقد النقد» مؤلفه الدكتور إبراهيم خليل.

يتبع الكتاب في (٢١٦) صفحة، ويضم مقدمة وستة فصول هي: تأثير النقد الجديد في النقد العربي في بلاد الشام ومصر، ثم إحصان عباس ونقد الأدب في الأردن ولسمطين، ثم من البيهوي إلى الثقافي: قراءة في مشروع الغدادي النقدي، ثم اتجاهات الحركة النقدية حول أعمال غالب هلسا الروائية، ثم وحدة القصيدة بين النقاد العرب والغربيين، ثم تتبع ابن بسام لمعاني الشعر في الأخيرة.

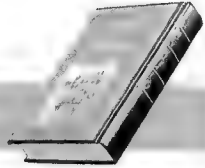
وإذا كان الدكتور إبراهيم خليل يطرح في مقدمة كتابه تساؤلاً حول ما إذا كان النقد الأدبي العربي الحديث قد بلغ من الرشد أم أنه ما زال يعمو في مدارج الطفولة والنشوء، فإنه لا يلبث أن يتتبع تأثير النقد الجديد في الخطاب النقدي الحديث.

ومن الواضح أن المؤلف يمهز بين النقد الجديد والخطاب النقدي الحديث، فالنقد الجديد سابق على

النقد الحديث ومؤثر فيه. لذلك يشربنا المؤلف أن النقاد الجدد قد أثاروا فضائياً صعدة في مقدمتها قضية وظيفة الشعر التي تتصمر - من وجهة نظرهم - في كونه شعراً لا شيئاً آخر، فقد توهم كثيرون أن للشعر وظيفة أخرى كالتصوير عن العصر ومما يهز، أو أن القصيدة أداة سياسية أو دينية أو أخلاقية أو تربوية، وهذا في رأي النقد الجديد ظن غير دقيق وضرب باطل من التفكير، وهو المسبب الوحيد لامتلاء كتب

اعداد:
د. احمد التميمي *





العرب قديماً بأشكال شفوية وكتابية متعددة، فيها: الخطبة والرسالة والوصية وسجع الكهان والتوقيعات وغيرها. بينما يضع تحت مظلة السرد كل ما يرتبط بالظاهرة القصصية، وهو يشمل أنواعاً كثيرة منها: أساطير الأولين والخرافة، والمقامة.

ويرى المؤلف أن العصر الحديث قد جدد ظهور الكتابة السردية، وانطلقت في التجربة الأدبية العربية أنواع سردية جديدة كالرواية والقصة القصيرة والرواية القصيرة. ويعيد المؤلف ظهور هذه الأنواع إلى مرجعين كبيرين، الأول: مرجعية تراثية تتمثل في التراث السردى العربي إذ ليس من المقبول الانطلاق في العصر الحديث من نقطة الصفر، أي بإهمال ذلك الموروث وتأسيس دور، والمرجعية الثانية هي مرجعية غربية تتأسس على التأثر بالمرسد الغربي، من خلال الاطلاع المباشر أو الترجمات.



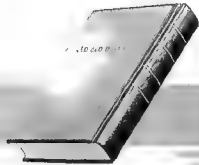
من دار أزمنة للنشر والتوزيع في صمان، ويضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين: بنية الرواية القصيرة» للمؤلف الدكتور محمد عبيد الله.

يقع الكتاب في أربعمائة صفحة، ويضم مقدمة، وثلاثة فصول، فقد جاء الفصل الأول بعنوان: «نظرية الرواية القصيرة: المفهوم والخصائص وحدود النوع»، وهو فصل نظري أراد المؤلف من خلاله أن يبيّث في نظرية الرواية القصيرة أو (النوفيلا) كتوج أدبي محدد، لذلك نجد أنه يناقش عناوين على شاكلة: لماذا النوع والتجنس، ثم الأجناس والأنواع عند العرب، ثم تسميات الأنواع السردية: قضايا ومكلات... كما نجد هذا الفصل يناقش نماذج عربية وغربية متباينة.

وبالانتقال إلى الفصل الثاني، فقد اختار المؤلف نماذج لتسعة كتاب من فلسطين والأردن، ودرسها بوصفها صينات تطبيعية، يمكن الوصول من خلالها إلى الأساليب المتباينة في بناء (النوفيلا)، وهذه النماذج المختارة هي: موديع والقدسية ميلاده وآخرون؛ وزيوج ويو وفلاحون؛ لغائب هلسا، وآدم سعدة، لقمان كفتاني، وشرق القمر... ضرب الشمس؛ لجسم أبو حمدان، والشيخ لافي والمملكة لتوفيق فنهاض ووليلة عمل؛ المؤمن الرزا، وأسرار مساهمة الرمل؛ لإلهاس فركوح، ومصحف الفوضى؛ ليوسف ضمرة، وشمساً متسماً؛ لزياد بركات والدواج؛ لفلح العدوان.

أما القسم الثالث فقد أورد فيه المؤلف مختارات من النصوص التي درسها، وعدد هذه المختارات خمسة نصوص تنتمي إلى جنس الرواية القصيرة أو (النوفيلا) أرادها المؤلف أن تسهم في اكتمال الصورة، وأن تمكن القارئ بواسطتها من معاينة نماذج من هذا النوع. وبالانتقال إلى الحديث من الأجناس الأدبية نجد المؤلف يذهب إلى أن الأنواع الأدبية ليست جامدة أو نهائية بحيث لا يمكن الإضافة إليها أو لا يمكن تعديل حدودها وشروطها، بل يمكننا أن نمد التاريخ الداخلي للأدب ذاته متمشياً في تاريخ النوع وحركة الجنس الأدبي، ولا شك أن كل نص جديد يضيف لجنسه أو يستخدم إمكانات نوعه استخداماً جديداً مغايراً للمألوف، وكان إمكانات النوع أشبه بالأبجدية ومكونات اللغة التي تبدو ظاهرياً نظاماً محكماً منتهياً، ولكن المبدع حين يستعملها يبت فيها الحياة ويجدد إمكاناتها كما لو كانت لغة الخاصة وهويته الفردية، ولهم لغة مشتركة بينه وبين غيره من الكتّاب والقراء.

ونجد المؤلف يميز بين ثلاث صيغ كبرى للأجناس الأدبية عند العرب القدماء، وهذه الصيغ هي: الشعر والنثر والسرد، أما ما يمينه المؤلف بالنثر فهو النثر غير القصصي الذي شاعت أنواعه عند



المدينة صيا.

والذي يقرأ «امراة من ماء» سرعان ما يلحظ أن هذه الرواية قد جاءت بضمير المتكلم، فالبطل فيها يسرد أحداثاً عاشها ورآها، ويتحدث عن شخوص اقترب منهم واقتربوا منه.

وقد استخدم محمد عز الدين التازي مؤلف هذه الرواية لغة فصيحة في سرد أحداث روايته، ويلاحظ القارئ أن لغة المؤلف سهلة وسلسة، وبعيدة عن المفردات الصعبة والتركيب المعقد.

كما نجد المؤلف يجعل من لغة الحوار بين شخوص الرواية لغة فصيحة أيضاً، ولعله قد ابتعد عن العامية المغربية في الحوار، واختار اللغة الفصيحة لأنه يريد لروايته أن تصل إلى أكبر عدد ممكن من الملتقن العرب.

وسمعتهم تقول: أنا خاتمة من رياح طنجة.

قلت لها: رياح السياسة؟

قالت: تلك رياح أخرى، ولكن أنا خاتمة في هذه الليلة ولا يمكن أن أنام والبيت كله يرتج ويترج وكأنه سوف يسقط.

قلت لها: لن يسقط البيت، اطمئني، ففي كل عام تأتي هذه الرياح، وقد ألفنا أن تكون مرعبة حتى وإن لم تسقط بيتاً من البيوت ص١٢.

وبالانتقال إلى الحديث عن مكان الرواية وزمانها، فقد ظلت مدينة طنجة هي المكان الأكثر حضوراً في الرواية، وعلى وجه التعديد ظل الفندق يتردد كمكان رئيسي إلى نهاية الرواية، لذلك نجد الراوي يقول في الصفحات الأخيرة من الرواية:

«صعدت إلى الفندق ثلماً بعد أن احتسيت عدة كؤوس في حانة النجوم.. وجدت موظف الاستقبال يتفحصني بنظره وهو يتردد في أن يقدم لي المفتاح، أعطاني ظرفاً وقال لي:

— أنت هو زين العابدين؟

— رددت عليه وأنا أنظر إلى الظرف: أنا هو.

صعدت إلى الغرفة وضعت الظرف. قرأت:

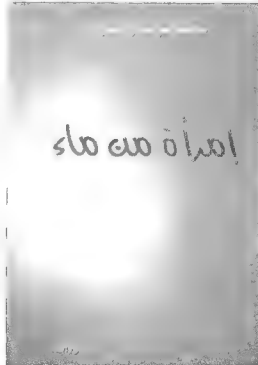
أنا حزين على ما ضاع.. أطلب الطلاق. تلتقي صباح يوم الاثنين في المحكمة الشرعية... ص١٢٨.

أما عن الزمن فقد جاءت الرواية أقرب ما تكون إلى بناء الأحداث على نحو تصاعدي تراتبي، ومع ذلك فقد يسر القارئ في الرواية على بعض الاستباقيات والاسترجاعات التي من شأنها أن تضيء الأحداث.

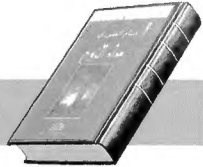
بدعم من وزارة الثقافة المغربية، وضمن منشورات مطبعة سلهكي أخوان، صدرت مؤخراً رواية جديدة بعنوان «امراة من ماء» للمؤلف محمد عز الدين التازي.

تقع الرواية في (١٤٠) صفحة، وتبدأ على هذا النحو: «أطل ضوء الصباح من النافذة، نهضت من الفراش وأنا أشعر بالثعب. كان عليّ أن أخرج من (فندق بيسيرا) بعد ليلة تارقت في أولها، وحالاً أخذتني نومة قصيرة علا ضجيج في باحة الفندق، فجفاني النوم من جديد».

بعد ذلك نجد أن يعطى الرواية الذي يستأجر غرفة بإحدى فنادق طنجة، إنما هو من أبناء طنجة أصلاً، لذلك نجد موظف الفندق قد استغرب وهو يتطلع إلى بطاقتي عندما دخلت الفندق في أول يوم وفدت فيه أن يكون ضواقي في طنجة وأطلب غرفة، ومن غير شك، سيكون قد استبد به الفضول لمعرفة لماذا أطلب غرفة في الفندق وأنا أقدم في



«مداد الروح/حسام العفوري»



على لوح
من الخشب
لتنجز من عذاباته
وترفع موجة العشب من ١٥
فمن الواضح أن مثل هذه القصيدة يسهل تحويلها إلى
قصيدة عمودية، فالنقير في الشكل هنا لم يتبعه تغيير في
الجوهر.
ومن الجدير بالذكر أن الشاعر حسام العفوري يحمل درجة
المجستير في اللغة العربية، ويعمل حالياً على استكمال
متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية أيضاً،
وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، ورابطة الأدب الإسلامي
العالمية، وقد شارك في عدد من المؤتمرات الأدبية والفنية
والشعرية المحلية، وكتب عدداً من الأعمال الأدبية الشعرية
والنثرية.

ضمن منشورات عام ٢٠٠٦ صدر ديوان شعر جديد في عمان
بمنوان «مداد الروح» من تأليف حسام العفوري. يقع الديوان في
(١١٢) صفحة، ويضم ثمانية وست وعشرين قصيدة ومن عناوين
هذه القصائد: مداد روحك، الناي والرعي، موج الصباح، القصيدة
الوردية، عرس الياسمين، هبة الأربعين وغيرها.
تراوحت قصائد الديوان بين القصيدة العمودية بشكلها وبناؤها
الكلاسيكي المعروف، وبين قصيدة التفعيلة بوصفها علامة من
علامات التجديد في الشعر العربي الحديث.
ويلاحظ قارئ الديوان أن لغة الشاعر سواء في قصائده
العمودية أو قصائد التفعيلة قد حافظت على الطابع التقليدي
سواء في مفرداتها وتركيبها أو صورها وأساليبها الفنية..
يقول الشاعر في أولى قصائده: وأصمت لما قاله المصلصال
أبلغ جداراً بأن كليله مرتحل
والأصل

إن الحضارة من عُرب ومن عجم
مرت هنا واستقت من مائها
الدول
ولعل مثل هذه القصيدة بشكلها الفني وإيقاعها الموسيقي تذكرنا
أول ما تذكرنا بإيقاع القصيدة العربية التقليدية ذات الأصل
الجاهلي، فالشاعر هنا مهتم بقافية واحدة، ومهتم بنقطة وسطية
أكثر من اهتمامه بالصورة الشعرية ذات الفضاءات القابلة لأكثر
من تأويل وقراءة.
وفي ثاني قصائد الديوان يحافظ الشاعر على الشكل ذاته،
والإيقاع نفسه مع تغيير في القافية.. يقول:
ما بال مينك يا ديوان في ريمر والأذن في صمم والقلب في
كمد
وأبليت قد بات بالجرذان محتفياً
هزعزعا الركن في فرض
وفي ستر
ما كان ينبت للمروض من زغب هل نام عنه رجال الشعر من
أمد
والشاعر هنا يشكو من ضعف الشعر، ويشكو ابتعاد الشعراء عن
المروض، وهي شكوى قد تجد صدها حتى حين تأتي من خلال
قصيدة، لكن الشاعر هنا لا يطرح بديلاً، وإنما يجد نفسه منساقاً
إلى الخلف دون الالتفات إلى أن إيقاع الحياة في تغير مستمر،
وبالتالي فإن إيقاع الآداب والفنون لا بد أن يتغير - أيضاً - متأثراً
بإيقاع الحياة الجديد.

لقد ظل إيقاع القصائد في «مداد الروح» متشابهاً حتى عندما
انتقل الشاعر إلى كتابة قصيدة التفعيلة بشكلها الحديث:
تجيه إلى شواطئنا



الأخيرة



وداع الثقافة والسياسة

غازي الزبيبة *

تشكل

اللغة المتداولة بين الثقافي والسياسي، عائقاً في الوصول إلى نقطة التقاء تجمع بين القنومين متفاريقين في الفهم والرؤية والهدف. هذا في عالمنا الذي يطلق عليه، العالم النامي، فيما هو عالم تنازح ملاقاته كلها، نحو الانهيار وليس نحو النمو، بسبب تقاعس الافتراق بين القنومي الثقافية والسياسة، وتركز كل منهما في عزلته التي أصبحت لا نهائية، في عالم، تحقق فيه البدايات انطلاقاً سريعاً وتؤسس لوجود مختلف في سياقاته عن أي وجود بشري سابق تاريخياً عليه.

ففي العالم الصناعي (التقدم)، يصبح الثقافي مجرداً من كينونته وهيبته الإنسانية، وتتفاهم تمريرته، ليصل به رأس المال الذي يتحكم بمسئلات الحياة هناك، إلى هوة تسقطه من حجابات الريح والخسارة، وتضعه في الإطار الاجتماعي والسياسي لكيانية (التقدم) كأيقونه، يمكن التمسك بها وقت الحاجة، وتدلّ عليها لتمنع مظهر الكيان السياسي، سمة حضارية رفيعة، تحقق الانهيار لنا في عالمنا الذي يسحق تحت رؤوس مسنّات (التقدم)، ويعرّف ثانياً بأنه عالم: متخلف/ نامي / ثالث/ متطرف/ ضد قيم الحرية / قمعي / دكتاتوري، إلخ التسميات التي تطيح بنا، وتصنّفنا كمحكومين لنظرة العالم المتقدم، لا أكثر ولا أقل، وتمجّر الثقافة فيه عن أن تكون، مظهراً مخلصاً للإنسانية من ويلات (التقدم) وكوارثه المضاعفة.

إن العجز بين الثقافي والسياسي في عالمنا، خلّقه صفة السياسي المنبثقة من القوة والتمركز في صياغة المجتمع وكيان الدولة، ومهدت له عدة عوامل أطرزت تسوقه، وجسوره بسطوة بالغة في الحياة، وتشكيله منطلقات لا حد لهيمنتها في الوعي الجمعي لمجتمعات، لم يطرأ على انتفاها إلى مجتمعات توصية منذ بداية تشكل الدول الحاصرة، أي تحول يذكر في بنية الوعي والنشوء والارتقاء.

وقد قبعت الدولة (المختلفة) في تخلفها، ولم تذهب نحو ما يجدد سيرورتها، بل استسلمت بكل ما فيها من سمات الدولة، لما يفرضه السياسي، ويعتقد أنه ينجزه، وبدا الثقافي في انزاله، وخوفه وتكوصه عن إنتاج مشروع يزيح مجتمعه عن هوة السقوط في براثن التخلف، مسكوناً بوازع جنوى مشروعه أو اللاجنوى.

ومع تفاقم سرعة التحول في بنية التفكير الإنساني، وهيمنة بدائل جديدة على عصر السياسي والثقافي، مثل الرقمية والتكنولوجيا المتطورة، يصبح التحرر من سطوة السياسي في عالمنا (المختلف)، ضرباً من المستحيل، ويصبح الإجماع على فشل الثقافي، أكيدا، بل يصل أحيانا حد الضرورة القصوى لمن يمارسون السياسة ويفضلونها على زوجاتهم وإبنائهم(1).

وفي فهم الهوة التي تعيشها كيانياتنا (المختلفة) بين الثقافي والسياسي، يصعب تدوين فكرة واضحة عما يسكن الثقافة كمعنى يحدد من بنية هذه الكيانات، ويعيد بناهما، بل إن استسلام مثقفنا المثال لكونه عاجزاً ومجزولاً (قسراً) هو من يضع العاملين في السياسة (قسراً) بمواجهة المثقفين، وحر هؤلاء عن الواقع التي تتطلب وجودهم، كمثقفين يسعون لصياغة عالم غير مختلف، أو مؤمن بقيم الحرية والرفاه والتقدم.

ولأن اللغة التي يتم تداولها بين المثقفين والسياسيين غير مفهومة حتى لهم أنفسهم بحكم ما تتسم به من تعقيد في المصطلح، وبما تحمله من مراوغة وتوهم ومماراة، فإن الاهتمام العام من قبل المجتمعات (المختلفة) بهذين القنومين بات مختلفاً، ولا تضبطه أي مؤشرات أو قيم اجتماعية متماسكة، بعد أن تخلخل الوعي فيهما، ودخلت على الخط اقاميم جديدة، تخلق معانها ورويتها، وتتحكم بمسار المجتمعات، وتعيد تشكيل أفعال الأفراد فيها، بما يحقق لها قوة الانبعاث كمعادل جديد، يفرض هيمنته، ويدير السؤال حول قيمة الثقافي والسياسي في تشكيل عوالمنا، وتحريك نقطة الصفر نحو نقطة البداية، لتشكل مجتمعات سوية ومعافاة وقادرة على أن تكون حاملة للحضارات التقدم الحقيقي في هذا العالم.

وفي لحظة نعيش كل حولياتها، دون أن نكون مشاركين في هذه التحولات، سيصبح من المحتم علينا أن ننشغل بأسئلة لا تفضي، إلى خلق لغة أو حوار مشتركين، بين السياسي والثقافي، بل إلى محاولة التخلص من تيه يضرب بجنونه في وعينا، ويخلق قبيمه ومجتمعاته وكينونته التي سبغنا سن الضج في وقت قريب نندم فيها على أننا تخلفنا من صياغة وهي يصطب وجودنا ومعاننا في هذا العالم.

* كاتب وهاجر عربي

ghazi65_1@hotmail.com



م. ا. ب. ع. ع. ع. ع.
2005



polish
120006